المحـتوى :

أول الكلام:

« البناء الشعري..
الوقف المعنوي»

د. وليد مشوِّح

لقد كثر الشعر ، وتشاعر الأميّون، وكاد الرديء أن يمنع حق الإنسان في الشعر، ويحجب عنه متعة الروح، فما استحى نظّام، ولا صمت ثرثار، أو أخلد للراحة مستنفذ لنبع عطائه، ولم يستفق مذعوراً في حلبة السباق على دروب الإبداع وقد وجد الكثيرين من القادمين على العطاء أكثر تقدماً في عالم الشعر؛ بل بات كالعير يجتر ما اختزن من البدايات في زمن تجاوزه، وفي فضاءات عالية تسطع أقمار أكثر نورانية وشفافية وفنيّة، ومضى يسير عكساً وقد أغوته الألقاب، وتمسك بوهم صُنِع له في ظروف اصطراع الأديدلوجيات، وتنافسها في خلق الشخوص بعيداً عن معايير الشعر، فظل الشعر طريقه، وأضحى أغلبه يقعي في حمأة المسابقات، والأمسيات الباردة التي اقتصرت على الأسرة، ودريهمات هي قيمة الإنشاد المتحشرج.

إنها صورة يائسة لواقع مفروض في غياب النقد والتحليل، الدرس والتمحيص، المتابعة والحث على النهوض لإعادة الشعر إلى جمهوره، ومنح المتعة له.. لذا كانت الندوة التي لم تقتصر على القراءة الناقدة المتفحصة، العلمية الهادئة الهادفة الدقيقة في دنيا الشعر؛ بل ستليها ندوات تتناول عالم القصة والرواية والمسرح والترجمة وأدب الطفل وفنون الأدب ومذاهبه، حتّى تكتمل الغاية مباشرة، الغاية المتوجهة أصلاً إلى استكمال خلق الروائز التي ستكون بمثوبة القانون الأمثل الذي سيحاكم النص بموجبه.

إنـه الهـم الهـاجس، والهـاجس الهـم لـدى مجلـة الموقـف الأدبـي والعـاملين علـى إصـدارها والمشاركين في مادتها، والمقبلين على ناتجها..؛ إعادة الأمور إلى نصابها من خلال الطرح، والجدل، والحـوار ، والمتابعـة، وصـولاً إلـى حركـة نقديـة تمـنح المنـتج الشـعري هويـة . ضـمن معايير جد دقيقة . يحقق بموجبها غايات مثلى (منها على سبيل المثال لا الحصر) الحق في الكـون، فـي الحيـاة، فـي العلاقـة الحميمـة مـع المجتمـع، فـي ترسـيخ الـذات الشـاعرة المبدعـة، وبالتالي استعادة ألقه، وتحوله إلى نبض يضبط الحراك الشعوري الإحساسي في الفرد، ويسري . بالطبع . في المجموع، وهكذا تستعيد الأمة هذه خصوصية من خصوصياتها التي اكتسبتها عبر تاريخها بشهادة الأمم الأخرى: .. هي أمة شاعرة.

جاءت ندوة الشعر والحداثة، استجابة لواقع مررنا بـه من قبل، وتحقيقاً لرغبـة من جمهـور الشعر ، والشعراء، والمثقفين، والمهتمين، الذين نستطيع تلخيص مطلبهم بجمله عنوها تماماً: متـى تشـعلون السـراج لنسـتبين الأسـود مـن الأبـيض، ونـدفع الفريـة بالحجـة والبرهـان فـي شـروط عملية دقيقة.. لقد أنهكتنا الأحجيات.

ونحـن بـدورنا نقـول: إنهـا ليسـت الأمنيـة المتحققـة فـي هـذه النـدوة، ولكنهـا خطـوة باتجـاه تحقيقها، مـع وعد نقطعـه علـى أنفسنا: أن نغنيها بالإضـافة التـي يقدمها الـرأي والحـوار الجـاد الـذي يغنـي الموضـوعة ويضـيف إليهـا أبعـاداً جديـدة توسـع أفقهـا وتسـد ثغراتهـا، وتضـفي عليهـا شـروطاً فنيـة تشـكّل خزانـة نقديـة، تفـرز موضـوعة الحداثـة فـي الشـعر ، وتـدعم شـعر الحداثـة ليتشكل أخيراً عصره، وتلغي الإشكالات التي لحقت به نتيجة لكثرة الاجتهادات وتضـاربها مما يشكل قلقاً رأيوياً في موضوعة تحتاج إلى حسم على مشارف النتائج النهائية أو شبه النهائية.

هـذه النـدوة التـي اسـتغرقت وقتـاً لإعـدادها، وأسـهمت فـي إنجاحهـا مسـاعي جامعـة حلـب عموماً، وكلية الآداب فيها على وجه الخصوص، مـع التمسك بأمل هو أمنيـة على الجامعات في سورية العربية، وفي أقطار عربية أخرى أن تمنحنا الدعم في إقامة ندوات، وإدارة حوارات حـول ملفـات أدبيـة يحتـاج إليهـا الشـارع الثقـافي العربـي، بـل لـه الحـق فيهـا ولهـا لخلـق حركـة، وصـنع رأي، وتشـكيل موقـف، وبنـاء تقليـد، وتحريـك جامـد، وإرواء جـاف، وبالتـالي تحقـق المطبوعة الثقافية الهدف من قيامها.

هـذه النـدوة تسـتجيب لجـوهر أهـداف الاتحـاد المتمثـل فـي إغنـاء الثقافـة العربيـة القوميـة وتحريكها وتحفيزها ودفعها إلى الإمام.. إنها ليست الصرخة الإيقاظية؛ إنما هي الهمسة لِوَسِنٍ تتوسل فيه التنبه لفعل الصرخة وتفعيلها.. إنها ليست الوثبـة، بقدر كونها الخطـوة الجريئـة نحو الغايـة.. إنهـا الـدعوة الصـريحة المتوسـلة للنقـاد والبـاحثين والدارسـين لبـدء التوجـه الحثيـث نحـو

تشكيل جبهة نقدية تعري الزائف، وتشير إلى الأصيل، لتخليص فنون الأدب العربي ومذاهبه من علله وترهلاته وتراكمه الكمي، وبالتالي تحركه الواثق واتجاهه وجهة عالمية لنجاري . عن ثقة وجدارة . آداب العالم.

هذه الندوة . باختصار وبساطة . محاولة جادة . لتأصيل وتشكيل وتفعيل حركة نقدية ذات منطلقات عربية (مع الأخذ بعين الاعتبار) خصوصية الأدب العربي ضمن زمانه ومكانه. وارتباطه بحركة مجتمعه، من دون الحاجة إلى الاستيراد، لأن ا لفلذات والمواد الأساس تقوم في أدبنا العربي قديمه وحديثه.. إنها إشارات، للظواهر، والصور، والأخيلة، واللغة، وكل بنيات النص الأدبي شعرياً كان أم نثرياً.. أجل إنها مجرد محاولة تبتعد كثيراً عن الادعاء، والنخبوية، والاستعراضية.. والباب يظل مفتوحاً أمام كل من يملك فكرة، أو يطرح رأياً في موضوعتها.

***

بحوث ودراسات

هذا الملف .. تلك الندوة

د. نضال الصالح - سورية

بحثاً عن فضاءات جديدة تنطلق الحياة الثقافية فيها من حال الرتابة التي تستبد، أو تكاد، بالواقع عامة، وليس بالثقافة وحدها، ورغبة في تفعيل أداء مجلّة "الموقف الأدبي" ومتابعتها لحراك الإبداع العربي، وفي خطوة هي الأولى من نوعها في أداء الدوريات الثقافية العربية، وضمن مشروع طموح يهدف إلى إقامة ندوة نصف سنوية تشكّل مادة أولى لملفّ أو محور في المجلة، وفيما بعد إعداد محاور الندوة الأولى بعنوان: "تجربة الحداثة الشعرية في سورية"، واقتراح الباحث الأكثر كفاءة في مقاربة كلّ محور، وجّه الزميل د. وليد مشوّح، رئيس التحرير، دعوة إلى عدد من أبرز الباحثين ونقّاد الشعر في سورية للمشاركة في فعاليات الندوة التي أقيمت على مدرج الجاحظ في كلية الآداب بجامعة حلب، بالتعاون مع فرع اتحاد الكتّاب العرب وجامعة حلب يوم الثلاثاء 2004/10/12.

افتتح الندوة د. نضال الصالح، عضو هيئة تحرير المجلة ومعدّ الندوة، بالترحيب بالسادة الباحثين، وبتقديم الشكر للمكتب التنفيذي لاتحاد الكتّاب العرب الذي رحّب بالمشروع الجديد لمجلة "الموقف الأدبي"، وهيأ لها من الجهود والدعم ما يلزم لنجاحها ولأداء مهماتها على النحو الأمثل، كما شكر لفرع اتحاد الكتّاب العرب بحلب احتضانه لها ومساهمته فيها، ولكلية الآداب بجامعة حلب استضافتها الكريمة لها.

ثمّ ألقى الزميل د. وليد مشوح، عضو المكتب التنفيذي ورئيس تحرير المجلة، كلمة موجزة ثمن فيها جهود الجهات المختلفة التي قدّمت الدعم لنجاح أعمال الندوة، وممّا جاء في كلمته تلك قوله: "إذا كانت الحداثة، كمصطلح، تدور في دارة إشكالية، ولم تحصل على براءتها من التناوش والاختلاف بالتناول والتعريف والفهم، فإنّ (الحداثة . المعاصرة) هي الأدقّ في تحديد الزمان. أمّا المكان فيبدو مفتوحاً على احتمالات تعريفية: سورية (الحيّز الجغرافي السيادي الدستوري، أم سورية الطبيعية، أم.. فإذا كانت الحداثة هي الإحداث في الشعر، فلكلّ عصر حداثته. والحداثة مستمرة من قبل الزمن السابق للعصر الجاهلي..".

توزّعت أعمال الندوة على جلستين: صباحية ومسائية. أدار الجلسة الأولى (10.30 . 12.30) الزميل د. نضال الصالح، وشارك فيها أربعة باحثين: د. نذير العظمة ببحث عنوانه: "تطوّر تجربة الحداثة الشعرية في سورية"، ود. رضوان

القضماني ببحث عنوانه: "داخل الحداثة.. خارج الحداثة"، وقدّم د. عبد الله أبو هيف بحثاً بعنوان: "الأيديولوجي والفني في تجربة الحداثة الشعري في سورية"، أمّا د. سعد الدين كليب فقد أسهم ببحث عنوانه: "التحوّلات الجمالية في تجربة الحداثة الشعرية في سورية".

وغطّت الجلسة الثانية (1.00 . 3.30) التي ترأس أعمالها د. سعد الدين كليب أربعة محاور، شارك فيها كل من الباحثين السادة: د. وليد مشوّح: "الحداثة الشعرية في سورية والقضايا الكبرى"، ود. خليل الموسى: "الأبنية الفنية في تجربة الحداثة الشعرية في سورية"، ود. نزار بريك هنيدي: "الخطاب الشعري في تجربة الحداثة الشعرية في سورية".

ولعلّ أبرز ما ميّز الندوة حضور عدد كبير من أساتذة كلية الآداب في جامعة حلب وطلبتها، وعدد من مثقفي المدينة، وشعرائها، ثمّ مشاركة عدد غير قليل منهم في المداخلات والحوارات التي أثرت الندوة، وعزّزت الثقة بضرورتها والدعوة إلى ندوات أخرى تغطي حراك المشهد الثقافي العربي عامة، وليس سورية وحدها. وكان ممّن أسهم في تلك المداخلات والحوارات: د. مصطفى جطل، ود. عمر الدقاق، وأ. محمد أبو معتوق، والشاعر محمد فؤاد، والشاعر مصطفى النجار، وبعض طلاب الدراسات العليا.

وبعد: فإنّ هذه الندوة / الملفّ خطوة أولى في طريق التأسيس والتأصيل للعمل الثقافي المشترك، الذي تتجلّى الحقيقة معه ومن خلاله عن كونها نتاج باحث فحسب لتصير نتاج عدد من الباحثين الذي يسهم كل منهم في إضاءة جانب منها. كما هي محاولة لتحرير المشهد الثقافي من حال السكون التي تستبد به وتكاد تعطّل روح البحث فيه. وعلى الرغم من أنّ الندوة / الملف لا يزعمان إحاطتهما الجامعة المانعة بمجمل مكوّنات تجربة الحداثة الشعرية في سورية وتجلّياتها وأشكال تعبيرها عن نفسها فإنهما يباهيان بتأسيسهما لندوات / ملفّات تستوفي، أو قد تستوفي، مجمل تلك المكوّنات والتجليات وأشكال التعبير.

وبعد أيضاً، فلئن كانت تلك الندوة / هذا الملفّ قد أنجزا ما كانا يطمحان إليه، أو الأغلب الأعم ممّا كانا يطمحان إليه، فيكفيهما ذلك، وإن لم يكونا قد أنجزاه فحسبهما شرف المحاولة التي نتمنى أن تستكمل أهدافها وتحقق طموحاتها في ندوات / ملفّات قادمة.

لقد كان الشاغل الأساس لأسرة تحرير المجلّة تحريك المستقرّ في عمل معظم الدوريات الثقافية العربية التي غالباً ما تكتفي بما يرد إليها من بحوث ودراسات ونصوص إبداعية، وسوى ذلك من أشكال الأداء الثقافي. وتحويل ذلك الشاغل من فضاء الرغبة إلى فضاء التحقّق رهنٌ بما ستثيره بحوث هذا الملفّ من أسئلة لدى جمهور القرّاء والباحثين والشعراء المعنيين بتجربة الحداثة، الذين سنخصص عدداً قادماً من أعداد المجلة لآرائهم، وتعقيباتهم، ومداخلاتهم حول الملفّ من جهة، وحول تلك التجربة نفسها عامة من جهة ثانية.

■■■

الأبنيــة الفنيــة
فـي تجـربـة الحداثـة الشـعرية في سـورية

د. خليل الموسى- سورية

.1.

إنَّ تجربـة شـعر الحداثـة فـي سورية مرتبطـة أشدّ الارتباط بتجارب شـعر الحداثـة فـي الـوطن العربي بعامة، وفي بعض الأقطار العربية بخاصة، كتجارب شعر الحداثة فـي لبنـان ومصـر والعراق مروراً بالشعر المهجري الذي أرهص بقوة لهذه التجارب، ولا يجوز بأيّ حال من الأحوال دراسة هذه التجربة منفصلة عن تجارب الشعراء المعاصرين في هذه الأقطار، وبخاصةٍ أنَّ تجربـة الحداثـة في سورية متأثرة إلى حدّ بعيد بتلك التجارب من جهة، وقد جاءت بعدها فترة زمنيـة قصيرة من جهة ثانية مـع بعض الاستثناءات القليلـة(1)، ولذلك لابدّ من استعراض أهمّ التحـوّلات الشـعرية التـي طرأت علـى بنيـة القصيدة العربيـة منذ عصر النهضـة إلـى قيام حركـة الحداثـة الشـعرية فـي أواخر الأربعينيّات من القرن المنصرم.

إنّ تحوّلات النّص الشعري تختصر تحوّلات الواقـع العربـي باتجاهاتـه المختلفـة، فالخطـاب الشـعري فـي عصـر الإحيـاء هـو ترجمـة وتكثيـف لإرادة أمّة كانت تبحث عن ذاتها وهويتها في زمن فقدت فيه ذاتها وهويتهـا، وكـادت تفقد فيه لغتها أيضاً، وقد تسلّلت إلى بنيتها العاميات والعجميات والأسـاليب الغريبـة، فأصـيبت بالابتـذال والركاكـة والغثاثـة، فقـام الخطـاب الشـعري الإحيـائيّ يبحث عن هذه الذات والهويـة واللغـة فـي كنوزه المغيّبـة ليسترجعها، ولذلك لا يقتصر عصر الإحياء على الشعر، وإنّما هو حركة في القومية والدين والتقاليد كافة.

فعلـى الصـعيد القـومي كـان القـرن التاسـع عشر عصر القوميات في أوروبـة، ولكن العرب كـانوا مصـابين فـي قوميتهم فـي الـداخل والخـارج، فقد أصـبحوا شـعباً بـلا هويـة بعـد أن أمضـوا فتـرة طويلة في غياب عن الفاعلية، وكان ممّا يحزّ في نفـس الإنسـان العربـي الـذي اجتـاز البحـار إلـى إحدى الأمريكيتين أن يُنعت بالتركي، ولذلك حاول بعض الشعراء العرب أن يستعيد أمجاد الأمة في الأزمنـة الغـابرة لتسـتعيد الأمـة هويتهـا ومكانتهـا، وبخاصـة فـي بـلاد الشـام التـي كانـت سـلطة العثماني فيها مهيمنة هيمنة مباشرة، ومن هؤلاء الشعراء ((إبراهيم اليازجي . القروي....الخ)).

وعلى الصعيد الديني كان الاستعمار الغربي قد حلّ في شمالي إفريقية، فقويت شوكة النزعة الدينية هناك، وذهب المفكرّون والشعراء إلى أنَّ الخلاص الوحيد في الدين، وأنَّ الدولة العلية العثمانية هي حامية حمى الدين، ولابدّ من الاستعانة بها لإخراج المستعمرين من بلاد المسلمين حتى إنّ كثيرين من الشعراء العرب غير المسلمين ممّن هاجروا إلى مصر اتسموا بهذه النزعة، ومنهم خليل مطران الذي فرَّ من بلاده نتيجة للاستبداد العثماني، ولكنّه أصبح عثمانياً في مصر، وقويت هذه النزعة في شعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وأحمد محرم وسواهم.

وعلى صعيد العادات والتقاليد كان التمسّك بها سمة مهيمنة على الاتجاهات المختلفة، وبخاصة عند جماعة الإحياء وبعض التنويريين الذين نادوا بالمحافظة عليها والابتعاد عن الأخذ من الحضارة الأوروبية بسلبياتها وإيجابيّاتها خوفاً على حياض الدين، في حين كان بعض المتنورين يدعو للانفتاح الكلّي على الغرب، ومن هؤلاء طه حسين في كتابه ((مستقبل الثقافة في مصر)).

كان التحوّل الأول في الانتقال من الضعف والركود إلى القوّة والحركة مع جماعة الإحياء، وبخاصة مع محمود سامي البارودي الذي عاش في عصر الضعف العربي وبدايات التململ، فطرحت إشكالية الذات والهوية، وفتح البارودي بوّابة الشعر على الماضي العربي العريق، فكانت العودة إلى الوراء والتمثّل بالنموذج القديم للسير بالشعر إلى الأمام بعد أن ظلّ حبيس الشكل المحنّط والمحتوى الهزيل، وهذا ما اشتركت به الأنتلجنسيا العربية، لتثبتَ أنَّ لها جذوراً عميقة وهوية مستقلة، وكانت عودة البارودي بالشعر إلى ماكان عليه في عصور القوة ضرورة ملحّة، لا تقليداً كما ادّعى بعض الدارسين(2)، ولكن لتعود للشعر عافيته وقدرته على الحركة بعد أن خلّصه مما علق به من شوائب لغة وموضوعاتٍ وأساليبَ، ثمّ إن البارودي لم يقتصر على ذلك، وإنّما كان لشاعريته المتوهجة، وبخاصة في تجربته في المنفى، أثر كبير في تجديد حركة الشعر العربي الحديث(3).

وكان التحوّل الشعري الثاني مع خليل مطران الذي فتح باب الشعر العربي على مصراعيه على الغرب، ولاسيّما الغرب الفرنسي، نتيجة للمثاقفة العميقة، فذهب أولاً إلى أنَّ الشعر معاصرة، وتعني المعاصرة عنده تجديد موضوعات الشعر ولغته وصوره وأساليبه، واشترط ثانياً في الشاعر الموهبة والصدق وضرورة التجربة، وأن تكون بنية القصيدة ثالثاً ذات شكل عضوي موحّد، وليس ذلك فحسب، وإنما استطاع الخليل بشعره الموضوعي ((السردي والدرامي))، ومن ذلك قصيدتاه الطويلتان ((الجنين الشهيد)) و((نيرون)) أن يؤسّس بقوّة لشعر الحداثة وللإيقاعات السردية والدرامية في بنيته، بل استطاع أن يخلق في بعض قصائده شخصيات درامية متكاملة، حاول كثيرون من شعراء لبنان والمهجر ومصر والعراق أن يجاروه في ذلك، فضلاً عن شعره الغنائي الذاتي الرومانسي، وفي شعر الخليل محطّات لا يستطيع الناقد إلاّ أن يتوقف عندها في حركة الشعر العربي الحديث وتحوّلاته(4).

ولم يكن الخطاب الشعري الرومانسي التجديدي تقليداً للغرب، ولا هو انتصار للتغريبيّين وبعض التنويريين على حركة الإحياء، وإنما فرضت تحوّلات الواقع هذا الخطاب،

فقد جاءت الحرب العالمية الأولى بويلاتها على العرب الذين ليس لهم فيها ناقة ولا جمل، وإنّما سيقوا إليها دونَ أن يشعلوا نارها، ولم يكن لهم دولة واحدة تملك من أمرها شيئاً، وقد قدموا

الضحايا في سبيلها دون جدوى، ثمّ كانت الثورات العربية التي اشتعلت هنا وهناك، فقام في مصر سعد زغلول مطالباً الإنكليز والخديوي بحرية البلاد، وقاد ثورة عارمة لم تعرف البلاد مثيلاً لها من قبل، وقامت الثورات المتلاحقة في سورية بعد دخول المستعمر الفرنسي، وكذا شأن العراق وفلسطين.

كان التحوّل الشعري الثالث في الانتقال من بلاغة الشعر وتنميقه وبرج عاجيَّته إلى الاهتمام بالشارع والحياة والشعب والتجارب الكبيرة، وهذا ماكان في كثير من شعر المهجر وشعر جماعة أبولو، وتحوّل دور الشاعر من البليغ الفصيح إلى المعبّر عن المواجع والآلام، واقتربت موضوعات الشعر ولغته من الحياة العامة والإنسان العادي، وبرز الشعر الوجداني الخالص الذي سمّاه مندور ((الشعر المهموس))، فعاد الشعر إلى الغنائية الصافية، واقترب من الصلوات اقتراباً جعل الحدود بين القصيدة والصلاة رقيقة شفافة، وتهجّدت القصيدة بالعشق الصوفي والحنين الجارف، وطرد البطل النبيل الذي احتلّ بنيّة القصيدة العربية وموضوعاتها زمناً ليس قصيراً، ليحلّ محله الإنسان العادي بتجاربه وهمومه ومشكلاته، فسال الشعر سيلاناً هادئاً بسيطاً وشفافاً ممّا أفضى إلى كسر النمطية الإيقاعية التي ظلّت تتراوح منذ بدايات القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، فبرزت الأوزان الخفيفة والإيقاعات السريعة والتناوب الإيقاعي وترديداته، كما برزت الإيقاعات الغنائية السريعة الصافية، فأفاد الشعراء من هندسة الموشح، وهيمنت الرباعيات والمزدوجات والنظام المقطعي هيمنة طاغية، وبخاصة عند جماعة المهجر الشمالي التي أثرت تأثيراً فاعلاً في ولادة شعر الحداثة، يقول أحد الدارسين: ((ومن الأهمية بمكان أن تعرف إلى أيّ مدّى استغلّ المهجريون الشكل المقطعي التقليدي الذي كان معروفاً في عصرهم، وطوّروه، وكيف أدّى ذلك إلى تعبيد الطريق أمام الشعر الحرّ في الأدب العربي الحديث. ويتعيّن علينا حينئذٍ أن ننعم النظر في أهمّ الدواوين التي أصدرها أفضل الشعراء المهجريين تمثيلاً لمدرسة المهجر الشمالي، الذين تركوا أثراً لا ينكر في الشعر العربي الحديث))(5).

ولابدَّ من أن نذكر هنا المساهمات الفردية الكبيرة التي جاءت على أيدي شعراء لبنان وسورية في النصف الأول من القرن العشرين قبل نهاية الأربعينيات، ففي لبنان الذي كان شعراؤه منفتحين على الغرب الفرنسي كان الشعر يتحوّل تحولات كبيرة وفعّالة، سواء على مستوى الوصول إلى الجمال المطلق في شعر بشارة الخوري وسعيد عقل وأمين نخلة أم على مستوى الغوص في التجربة الإنسانية إلى أبعد مدى في شعر أبي شبكة وصلاح لبكي ويوسف غصوب، وكان لصدور أول مجموعة شعرية لنزار قباني ((قالت لي السمراء)) 1944، في سورية وقع كبير في مجتمع كان ما يزال من المجتمعات المحافظة، فكان صوت نزار صرخة مدوية لكسر النمطية الأخلاقية من جهة، ولبداية التمرد الأنثوي من جهة ثانية، فأخذت المرأة في شعره تعبّر عن إحساساتها ورغباتها في مجتمع لا يبيح للأنثى أن تكون عاشقة. أمّا التحوّل الذي أفضى إلى الحداثة الشعرية فهو الخروج الكبير من إيقاع الغناء والرتوب إلى إيقاع الدراما والانطلاق، وهذا ماكان في شعر التفعيلة الذي انتشر في أواخر الأربعينيّات في العراق، ثم انتقل إلى مصر ولبنان، لينتقل بعد ذلك إلى سورية في الستينيّات من القرن المنصرم.

بدأ الوعي بضرورة التغيير في سورية مع بدايات الوعي الأيديولوجي، فقد ظلت الطبقة الميهمنة قبل الاستقلال مهيمنة بعده، وكأن

التضحيات الجسيمة التي قدّمها الشعب جاءت لخدمة مصالح هذه الطبقة، وظلّت العلاقات مع الغرب الاستعماري على أفضل ما كانت عليه، واستأثرت هذه الطبقة بالثروات والتعليم والصحة في حين ظلّ الريف والأحياء الشعبية في المدن مهملين، وظلّ الشعر الكلاسيكي في خدمة هذه الطبقة، أو هو لا يخرج على إرادتها، كما هي الحال في شعر محمد البزم وخليل مردم وشفيق جبري وخير الدين الزركلي وعمر أبو ريشة وسواهم، ولذلك وجدت الأحزاب السياسية المتنوعة التي تغلغلت في صفوف الطبقات الشعبية والمثقفة مناخاً ملائماً للتغيير، فبدأت ملامح التململ من الحياة العامة وشعرها، وعلينا أن نذكر هنا أسماء بعض الشعراء الذين أسهموا بحركة التغيير، ومنهم أورخان ميسر وعلي الناصر في حلب، ووصفي القرنفلي وعبد السلام عيون السود في حمص ونزار قباني في دمشق.

ولما بدأت تجربة الحداثة تشق طريقها بصعوبة في سورية إزاء السدود المنيعة التي تواجهها من المجتمع القديم والسلطة كان قسم من المجتمع ينتظر هذا التغيير، فلما قام نزار بثورته الصاخبة وخرج على المألوف في تناول علاقة الذكورة بالأنوثة تفهّم هذا القسم وضع المرأة ممّا خفف من وطأة المواجهة وأرهص لتحوّلات أخرى في بنية هذا المجتمع المحافظ، ومع ذلك كان لابدّ من خروج الشاعر من مجتمعه الضاغط على مجتمع آخر أكثر انفتاحاً، فانتمى نزار صراحة إلى المدرسة الشعرية اللبنانية في ((قصتي مع الشعر))(6)، ـــ ،، ـــ

وكان أدونيس هو الآخر نتاجاً للحياة الثقافية في لبنان حيث كانت الفاعليات الشعرية في الخمسينيات من القرن المنصرم متوهجة، وبخاصة بعد إصدار مجلتي ((الآداب)) 1953، و((شعر)) 1957، فاتجه بعض الشعراء في سورية إلى هذه الفعاليات، ومنهم نذير العظمة ومحمد الماغوط، ـــ ،، ـــ

وهكذا بدأت تجربة الحداثة في سورية متأخرة بعض الشيء، عن مثيلاتها في لبنان والعراق ومصر، وإن كان بعض الشعراء السوريين هو الأبرز على الساحة الشعرية العربية، فقد برز من شعراء الشطرين نزار قباني، وبرز من شعراء التفعيلة أدونيس، وبرز من شعراء قصيدة النثر محمد الماغوط.

.2

البناء من بني، وهو نقيض الهدم، وتقول: بنى البنَّاءُ البناءَ بَنْياً وبناءً وبِنىً وبُنْياناً وبنْيَة وبناية، وقد تكون البناية في الشرف، والبنية هي الهيئة التي بُني عليها، وفلان صحيح البنية أي الفطرة (7)، والبنية عند الفلاسفة ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء(...)، وللبنية معنى خاصّ وهو إطلاقها على الكلّ المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى، ومتعلقة بها(8). البناء إذاً ترتيب الأجزاء في كلّ مركّب أو هو مجموعة عناصر كيان ما في علاقات بعضها ببعض.

والبنية مصطلحاً هي تركيب المعنى العام للعمل الأدبي وما ينقله إلى المتلقي، وتتضمّن النسيج بسيطاً و مركباً، والجمع بين حقائق القضية ونقيضها في القياس المنطقي(9)، وهكذا يقترب مفهوم البنية من مفهوم وحدة القصيدة بحيث تكون أجزاؤها وصورها وإيقاعاتها متواشجة بعضها في بعض ضمن شكل عضوي، فالكلمة نسق في الجملة، والجملة نسق في البيت، والبيت نسق في المقطع، والمقطع نسق في القصيدة، ويكوّن مفهوم البنية العلاقات التي تنتظم مجموع الأجزاء بعضها ببعض في كلّ أدبي.

وقد قسّم علماء الألسنيات البنية إلى بنية سطحية ((Structure de surface)) وبنية عميقة ((Structure profonde)) فالأولى هي

البنيـة المسـتخدمة المنطوقـة أو المكتوبـة، وهـي الناتجة عن تطبيق بعض القواعد التحويلية على البنيـة العميقـة، ولا يقتصـر عـدد البنـى السـطحية على واحدة أو اثنتين بل أكثر من ذلك، فأيّ زيادة علـى البنيـة العميقـة سـتؤدي إلـى ظهـور بنيـة سـطحية جديـدة، أي يمكـن القـول إنَّ البنيـة السطحية هي طاقة كامنة داخل كلّ عبارة لغوية يمكن أن تمدّنا بعدد غير قليل من الجمل بعد إجراء بعض التغييرات على الجملة.

أمـا البنيـة العميقـة فهـي مصـطلح مـن مصطلحات النحو التحويلي التوليدي الذي يرى أصحابه أن للغة مستويين أو بنيتين من التراكيب: البنية العميقة، والبنية السطحية. والبنية العميقة هي عناصر تكون في ذهن القارئ أو السامع أو المتكلم أو الكاتب، وهي ما يتبع البنية السطحية من أمور غير منطوقة إنّما هي عناصر يفهمها السامع أو القـارئ أو يسـتنتجها مـن الجملـة، فلـو قلنـا ((يُفتح البـاب)) فالبنيـة العميقـة هنـا تتكونُ مـن شخص في الزمن الماضي قام بفتح الباب، هذه العناصر غير موجودة في نصّ الجملة ولكنّها في الذهن مفاهيم نحوية تشكّل البنية السطحية للجملة على أساسها(10).

—— “ ——

وبمـا أنّ لكـلّ شـاعر صـوته وثقافتـه وتجربته ورؤاه فإنّ الأبنية الفنية تختلف من قصيدة إلى أخرى عند الشاعر الواحد تبعاً للحالـة التي تنتج هذه القصيدة أو تلك، فقد تكون الحالـة فكريـة معقدة، فتنتج القصيدة الطويلـة التي تصل أحياناً إلى كتاب شبيه بالعمـل الروائـي،

—— “ ——

كمـا هـي الحالـة فـي ((مفـرد بصـيغة الجمـع)) لأدونيس و((الملاجة)) لمحمد عمران، وتتجاوزها أحياناً قليلة إلى ما يُسمى برواية الأجيال، كما في ((الكتـاب)) لأدونـيس، وقـد تكـون الحالـة شـحنة قصـيرة مـن العاطفـة أو أيّ شـيء آخـر، فتنـتج القصيدة الومضة، ولذلك فإننا نجد في المجموعة الشـعرية الواحـدة القصـيدة والمقطعـة، والقصـيدة الطويلـة والومضـة، والقصـيدة الغنائيـة والقصـيدة والدراميـة، والقصـيدة المغلقـة والقصـيدة المفتوحـة، والقصـيدة ذات البنـاء التراكمـي والقصـيدة ذات البناء العضوي التواشجي إلى غير ذلك، ومن هنا فإننا سنحاول في هذا البحث أن نتلمّس عدداً من هـذه الأبنيـة مـن خـلال قراءتنـا لـبعض القصـائد القصيرة ولبعض القصائد الطويلة في تجربة شعر الحداثة في سورية.

.3.

ذهـب عـز الـدين اسـماعيل إلـى مقابلـة القصـيدة القصـيرة بالقصـيدة الطويلـة فـي الفصـل الـذي أقامـه بعنـوان ((معماريـة الشـعر المعاصـر))(11)، وسـار علـى نهجـه علي الشرع مـع اختلافـات فـي التحليـل فـي كتابـه ((بنيـة القصيدة القصيرة في شعر أدونيس))(12)، وثمة اتفـاق بـين هـذين الدارسـين وسـواهما علـى أنّ القصـيدة القصـيرة تصـوير لموقـف عـاطفي فـي اتجاه واحد، وهي قصيدة غنائية لبساطة بنيتها، ولكنَّ القصيدة القصيرة مصطلح لا وجود لـه فـي الشـعرية العربيـة، فهنـاك قصـيدة إذا بلغـت أبياتـاً سـبعة وزادت عليهـا (13)، أو هـي مقطّعـة أو مقطوعة، ثمَّ علينا ألاَّ ننسى أن النقد العربي القديم اهتمّ اهتماماً واسعاً بوحدة البيت وصياغته صياغة فنية رفيعة مضموناً وشكلاً، وذهب معظم النقاد القدماء إلـى اكتفـاء البيت بذاتـه مضـموناً، فعـدوا التضـمين أحـد عيـوب الشـعر، بـل حكمـوا علـى جـودة شـعر الشـاعر مـن خـلال بيت عـين قالـه، فقالوا عن فلان: إنَّـه أشعر العرب لأنـه قائل هذا البيـت، كمـا حكمـوا علـى الجـنس الشـعري مـن خلالـه، فقالوا: هذا أمدح بيت، وهذا أهجى بيت، وهذا أغزل بيت، ونظـروا إلـى البيت علـى أنَّـه نص كامل ومستقل(14)، وبما أنَّ عدداً كبيراً جداً مـن المقطعـات التـي أطلـق عليهـا بعـض النقـاد

المعاصرين مصطلح ((القصيدة القصيرة))، يتألف من بيت أو بيتين أو ثلاثة أبيات أو ستة أبيات، وهي شبيهة في صياغتها مضموناً وشكلاً بصياغة البيت من حيث اكتمالها فإنني أرى أن نطلق على هذا الجنس مصطلح ((الومضة الشعرية))، وهو مصطلح أقرب من المقطعة أو الرباعية أو المنمنمة أو القصيدة البرقية أو سوى ذلك، والومضة الشعرية لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف، يمرّ في المخيلة أو الذهن، ويصوغه الشاعر بألفاظ قليلة جداً ((الاقتصاد اللغوي))، ولكنها محمّلة بدلالات كثيرة، وتكون الصياغة مضغوطة إلى حدّ الانفجار، وقد اشتُهر بهذه الومضات الشاعر الفرنسي جاك بريفير (15)، الذي كان له دور فعّال في انتشارها في الشعر العربي المعاصر بعامة، وقصيدة النثر بخاصة. ومن هنا سأتوقف عند دراسة ((الومضة الشعرية)) في أعمال شاعرين، وهما نزار قباني، وأدونيس من خلال الشواهد الشعرية.

يهتمّ نزار قباني وأدونيس بالومضة الشعرية منذ بداياتهما، وهذا قريب جداً من جماليات البيت الشعري وصياغته صياغة رفيعة، ولذلك سنتوقف هنا عند بعض أشكال هذه الومضات في شعرهما:

1 . الومضة ذات البنية المركَّزة التعريفية:

يجد الدارس هذا النوع من الومضة غالباً في استهلالات لمجموعات نزار الشعرية، وهي ذات بنية مركّزة، لأنها بمنزلة العنوان من المجموعة، فهي تقول كلّ شيء عن المجموعة، أو هي تختصرها بعدد قليل من الأبيات، ثم هي تعريفية، لأنّها تقدّم صورة تعريفية عن المجموعة، فهو يقدّم صورة تعريفية مركّزة عن مجموعته الأولى ((قالت لي السمراء)) الصادرة في سنة 1944.

قلبي كمنفَضةِ الرمادِ.. أنا

إن تنبشي مافيه تحترقي

شعري أنا قلبي.. ويظلمُني

من لا يرى قلبي على الورقِ(16).

إنَّ هذه الومضة دالة وصريحة وواضحة وذات بنية مغلقة، فهو يحدّد المدرسة الشعرية التي تنتمي إليها هذه المجموعة، وهي مدرسة الوجدان والعاطفة، فليس شعره شعر العقل الكلاسيكي الذي كان مهيمناً في سورية في تلك الفترة، وإنما هو الشعر الرومانسي الخالص الذي يتبع القلب وأهواءه، وفي هذه الومضة الشعرية خطاب نقدي موجّه إلى القارئ ليستعين به في قراءة هذه المجموعة.

واستهل نزار مجموعته ((الرسم بالكلمات)) الصادرة بعد ما يزيد على عشرين عاماً 1966 بهذه الومضة:

عشرون عاماً فوقَ درب الهوى

ولا يزالُ الدربُ مجهولا

فمرّةً كنتُ أنا قاتلاً

وأكثر المرّاتِ مقتولا

عشرون عاماً.. يا كتاب الهوى

ولم أزل في الصفحة الأولى(17).

في هذه الومضة خبر مركّز عن حالة الشاعر والعاشق العنيد، فبالرغم من النكبات التي لازمته خلال عشرين عاماً من الهوى والعشق، فهو مصرّ على البقاء في هذه المعمعة، وفي هذا الخبر صورة تعريفية بحالة الشاعر، والأبيات الثلاثة مكثّفة خالية من التفاصيل، وهي مضغوطة وكأنّها بيت وحيد، فهو يحدّد المدّة التي أمضاها

فـي العشـق، ويحـدّد صـعوبة درب العشـق ورهبـة مسـالكه، ويحـدّد مـا أصـابه فـي هـذه الـدرب مـن ويلات، ليعود بعد ذلك إلى إصراره على المتابعة فـي هـذه الـدرب مـع أنـه لا يـزال فـي الصـفحة الأولى.

ومـن هـذا القبيـل الومضـة التعريفيـة المركّـزة التـي اسـتهلّ بهـا نـزار كتابـه ((يوميـات امـرأة لا مبالية))1968، وهي خطاب موجه إلى الأنثى في هذا الشرق الذي ينظر إليها على أنّها دمية أو سبيّة أو ما شابه ذلك:

ثُوري!.. أحبُّكِ أن تَثوري..

ثُوري على شرق السبايا... والتكايا.. والبخُورِ
ثُوري على التاريخ، وانتصري على الوهمِ الكبير.
لا ترهبي أحداً. فإنَّ الشَّمسَ مقبرةُ النُّسُورِ
ثُـوري علـى شـرقٍ يـراكِ وليمـةً فـوقَ السَّـريرِ..
(18)

2 . الومضة ذات البنية المركزة التقابلية:

هـي صـورة مقابـل صـورة ضـدية أو حالـة مقابل حالة مختلفة، أو ماهو قريبٌ من ذلك، وهذا كثيـرٌ فـي مقـاطع قصـيدته ((هـوامش علـى دفتـر النكسة))، ومن ذلك هذا المقطع:

جلودنا ميتةُ الإحساسْ
أرواحُنا تشكو من الإفلاسْ
أيامُنا تدورُ بين الزَّارِ
والشطرنجِ
والنعاسْ
هــل ((نحــنُ خيــرُ أمــة قــد أُخْرِجَــتْ للنَّاسْ))؟؟(19).

يـوازن الشـاعر بـين حـال العـرب الـراهن وماضـيهم، بـين مـاهم عليـه ومـا يجـب أن يكونـوا عليـه، بـين مـا أراده الله لـهم ومـا أرادوه لأنفسـهم، وذلـك مـن خـلال تسـاؤل اسـتنكاري عنيـف يـرجّ واقعنا من أساسه من خلال الآية القرآنية الكريمة: ﴿كنتم خير أمّة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتَنْهون عن المنكر وتؤمنون بالله﴾(20)، فقابل الشـاعر بـين ماجـاء فـي الآيـة الكريمـة أو بـين مـا يجب أن يكونوا عليه من فاعلية وقوة، وبما هم عليه من ذلّة وانكسار وهزائم، ولذلك جاء التساؤل استنكاراً لحالة راهنة هي: أننا أصبحنا لا نحسّ، وأن أرواحنا أفلست، وأننا نمضي أيامنا في أعمال لا تفيدنا، ولذلك جاءت الصورة المقتبسة من الآية جواباً حاداً قاطعاً صادماً في السطر الأخير، إن السـطر الأخيـر هـو الأسـاس الـذي بنـى عليـه الشاعر بنية هذه المقابلة الساخرة التي تشعّ بالألم والحزن، فهو لا يتشفى . كما يبدو من ظاهر النص . ولكنّه يتألم، وهذا شبيه بالكوميديا الدامعة أو الدعابة السوداء في السريالية.

3 . ومضة البيت المفرد ذات البنية المغلقة:

اشـتهر نـزار قبـاني، وبخاصـة فـي أعمالـه السياسـية بأنَّـه ذو رؤيـا، وهـو شـاعر القصـيدة، وشـاعر البيت المفرد، ففي بنية الومضة القصيرة المغلقة بَتٌّ أو تعليل أو ما شابه ذلك، ومن هنا كانـت قصـيدته ((هـوامش علـى دفتـر النكسـة)) مؤلفة من عدد من الومضات تتنافس كلّ منها مع الأخريـات علـى أن تكـون الأولـى، وكأنَّهـا فـي سـباق، وهـذا يعيـدنا إلـى الأحكـام النقديـة عنـد القدماء، أجمل بيت في الغزل أو في المديح أو الهجاء أو ما شابه ذلك، ولنتوقف هنا عند بعض هذه الومضات:

بِالنّاي والمزمارْ.. لا يحدثُ انتصارْ(21).

إن هذه الومضة المغلقة تقوم على القطع، وهي استنكار لحالة سبقت حزيران وأفضت إلى نكسته، والشاعر يدين فيها الواقع العربي الذي يرقص فوق ضحاياه ويغيّب الحقائق عن عيوب الشعب من خلال الصخب الإعلاني العظيم الذي

يُغَطّي على الحقيقة.

وفي الومضات القصيرة المغلقة التي تشبه البيت المفرد في تركيبها تركيز على إيقاع الخاتمة على أساس أنها الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي، ومن ذلك هذا المقطع:

يُوجِعُني أن أسمعَ الأنباءَ في الصباحْ

يُوجِعُني

أن أسمعَ النّبَاحْ(22).

فالفكرة أنّ ألم الشاعر ناجم من تزييف الحقائق ولذلك استعار لكلام مذيع نشرات الأنباء مصدراً هو النباح، فكلام المذيع يشبه نباح الكلاب، وهذه هي الفكرة الأساس، وما جاء قبلها تمهيد لها، كما هي الحالة مثلاً في الوقوف على الأطلال ووصف الحبيبة ليكون الأثر أقوى وأبلغ ومن ذلك الومضة التالية من ((هوامش على دفتر النكسة)):

السّرُّ في مأساتنا

صراخُنا أضخمُ من أصواتنا

وسيفنا

أطول من قاماتنا(23).

والومضة ذات البنية المغلقة، هي ومضة الفكرة المركزة أو المركزية أو البؤرة الأساسية التي يدور حولها ما يؤكد صحتها، ففي مجموعة نزار قباني ((هكذا أكتب تاريخ النساء))1981، مدخل رقم "1"، وفيه أبرز الشاعر في نهاية هذا المدخل عبارة ((إنني أكتبُ تاريخَ النساءْ))، بخطّ أكثر تركيزاً ووضوحاً، وهو يشكّل البؤرة الأساسية في المدخل وفي المجموعة ذاتها، والأبيات القليلة التي سبقت هذه العبارة بمنزلة التمهيد لها ليس أكثر من ذلك، أو هي ناجمة عنها:

إقرأيني.. كي تُحِسِّي دائماً بالكبرياءْ

إقرأيني.. كلما فَتَّشْتِ في الصحراءِ عن قطرة ماءْ

إقرأيني.. كلما سدّوا على العشّاق أبوابَ الرجاءْ

أنا لا أكتبُ حزنَ امرأةٍ واحدةٍ

إنّني أكتُبُ تاريخَ النساءْ(24).

ومن ذلك مثلاً أن تكون الفكرة المركزية في مفتتح الومضة، ثم يأتي ما بعدها تعليلاً لها، كالومضة النزارية التي جاءت بعنوان ((استحالة)):

ليس هناكَ امرأةٌ

تُغْتَصَبُ اغْتِصابْ

هل ممكنٌ

أن يقرأ الإنسانُ في كتابْ

حين يكونُ مُغْلَقاً

أمَامَهُ الكتابْ؟(25).

وإذا انتقلنا إلى قصائد أدونيس في هذه الومضة فإننا نعثر عليها بكثرة في أعماله الأولى، ففي فكرة توحّد الشاعر المتصوف بالكون والعالم هذه الومضة التي تُفضي إلى فكرة معروفة عند المتصوفين العرب، كالحلاج والجنيد والسهروردي وابن عربي وسواهم، وهي بعنوان ((وحدة)):

وُحِّدَ بي الكونُ فأجفانُهُ

تلبسُ أجفاني؛

وُحِّدَ بي الكونُ بحرّيتي

فأيَّنا يبتكِرُ الثاني(26).

وفي فكرة ثانية كثيراً ما ردّدها أدونيس وهي أنّ وظيفة الشاعر البحث عن المجهول، وهذا ما يقرؤه المرء في ومضته ((مواعيد)):

لِلْهَيْكَلِ القاذِفِ أنشودتي

في أبدِ المسيرِ تمجيدي

كلُّ طريقي سَفَرٌ دائمٌ

وفي المجاهيلِ مواعيدي.(27).

ومن ذلك ومضة بعنوان ((صورة وصفية))، وهي صورة للشاعر المتصوّف أو النبي الباحث عن المجهول:

كان في مثل طَلْعَةِ الصبحِ

عيناهُ اكتشافٌ ووجهُهُ تسبيحُ

خلجت صُدْفَةً يداهُ فمرتْ

غيمة وامّحَتْ مع الغيم ريحُ(28).

ومن ومضات أدونيس التعليمية في هذا المجال المقطع العاشر من ((أوراق في الريح))، الذي يصف فيه ثمن الحقيقة:

لكي تقولَ الحقيقةْ

غيِّرْ خطاكَ، تهيّأ

لكي تصيرَ حريقَه (29)

ومن ذلك إشاراته إلى أن جيل المستقبل هشّ في المقطع الثامن عشر من ((أوراق في الريح)):

يُولد جيلٌ محتارُ

أعمقُ منه الفخّارُ(30)

ومن ذلك إشارته إلى عاقبة الصمت الطويل الذي يقتل صاحبه أو ما يقوله المثل العامي((مابعد الصبر سوى القبر)) المقطع السابع والثلاثين من ((أوراق في الريح))

شدَّ على لسانِهِ وكَمّا

فماتَ، بعدَ برهةٍ، أصَمَّا.(31).

إنَّ الومضة الأدونيسية في هذه المرحلة تقوم أولاً وأخيراً على الفكرة، وأهم أفكاره حبّ التغيير والكشف عن المجاهيل، والاستشهاد في سبيل الحقيقة، وأمثال ذلك، وهي ومضات سريعة مشرقة متوهجة مكثّفة، ولكنَّها تعليمية مغلقة، فهي بنت الفكرة أكثر مما هي بنت الإحساس، وهي بنت العمل الجادّ المضني أكثر مما هي بنت العفوية والإحساس.

ولنزار قباني ومضات شعرية تقوم على فكرة محدّدة، بل إنَّ الومضة مفصّلة تفصيلاً لتتناسب وجسد هذه الفكرة، ومن ذلك مثلاً ومضة بعنوان ((تَفَرّد)) وهي تذهب إلى أنَّ الشاعر الحقيقي لا آباء له، وهو لا يقلّد، وإنّما هو يبدع دائماً، والفكرة مطروحة بقوة في التراث الشعري، وبخاصة في شعر المتنبي في العصر العباسي، وشعر البارودي في بدايات عصر النهضة:

ما تَتَلْمَذتُ على شِعْرِ المَعَرِّي،

ولم أقرأ تعاليمَ سليمانَ الحكيمِ

إنّني في الشِّعْرِ لا آباء لي.

فلقد ألقيتُ آبائي جميعاً في الجحيم

من هوَ الشاعرُ يا سيِّدتي؟...

إنْ مشى فوق الصراطِ المستقيمِ؟؟(32).

وينطلق نزار في ومضته ((كيف)) من فكرة طريفة، وهي أنَّ الشاعر هو الذي ينبغي أن يكونَ السلطان الحقيقي، وأنّ سلاطين الدول ليسوا سوى عبيد بين يديه، ولذلك تبودلت المواقع، فبدلاً من أن يقبّل الشاعر يدي السلطان، كما هي العادة، صار على السلاطين أن يقبّلوا يدي الشعر العظيم:

كيف، يا سادتي، يُغنِّي المغنّي

بعدما خيّطُوا له شفتيهِ؟

هل إذا مات شاعرٌ عربيٌّ

يجدُ اليومَ، من يُصَلّي عليه؟

لا يبوسُ اليدين شِعري.. وأحرى

بالسلاطين.. أن يَبُوسُوا يديهِ..(33)

4 . الومضة ذات البنية المفتوحة:

هي ومضة تنتهي نهاية مفتوحة على التأويل، أو هي مفتوحة على نصوص

سابقة أو معاصرة((تناص))، فمن الأولى الومضة الأولى من ((أوراق في الريح)) لأدونيس، ولعلها أهم ومضة في هذه المجموعة، ولذلك قدمها الشاعر على سواها، وهي كالمطلع من القصيدة، وهي ومضة مكثفة تلخص ثمن الحياة:

لأنني أمشي

أدركني نعشي.(34).

ـــ ،، ـــ

تقوم هذه الومضة على بنية متجاوبة متلازمة، كالمبتدأ والخبر، والقرار والجواب، فالعبارة الأولى لا دلالة لها من دون الأخرى، والعبارة الثانية لا دلالة لها من دون الأولى، وتتكئ هذه الومضة على أساس فكري خالص، وقد استخدم أدونيس تقانة الصدمة أو المفاجأة، فحاول أن يرجّ المتلقي رجاً عنيفاً، فخرج به عن المألوف، ولو قال مثلاً: لأنني أمشي وصلتُ أو أكلتُ أو شربتُ أو رأيتُ بلاداً جميلة أو قابلت حبيبتي أو ما شابه ذلك لكان الكلام عاديّاً ومحتملاً وبعيداً عن الشعر، ولكنه قال: لأنني أمشي أدركني نعشي، فأقام الصورة على الصورة، والذات المتكلمة تسير باتجاه ما، وهذا يعني أنَّها تتمتّع بالحركة والحياة، وهذا يشير ضمنيّاً إلى أن أناساً كثيرين لا يمشون، أو هم يحاولون مداراة الأوضاع وأن يسيروا باتجاه التيار، في حين أن رؤيا الشاعر تقود قدميه، وهو يسير باتجاه مختلف. وهذا يشير أيضاً إلى أنّ المتكلم مختلف، فهو يمشي ونعشه يسير وراءه إلى أن وصل إليه وأدركه، وكأنّ بين الشاعر ونعشه معاهدة أو علاقة حبّ، فالشاعر يبحث عن موته، ولكن موته ليس مجّانياً أو عبثياً، وإنّما هو موت في سبيل حياة أفضل، فهو لا يرغب أن يعيش بذلّ، وهذا يعني أنه مختلف، وينبغي ألاّ نذهب إلى أن موت الشاعر نهاية، ولكنّه موت القيامة، قيامة فينيق أو تموز أو المسيح، وقد أدركه نعشه لأنه يمشي في حقول القوانين والعادات، والتقاليد القديمة، ويقتلعها من جذورها، ومن هنا يكون موت الشاعر إضاءة لدروب الآخرين.

ـــ ،، ـــ

ومن الومضات النزارية المفتوحة على التأويل نصّ بعنوان ((حديث يديها))، وهو خطاب من عاشق مجرّب خطير ((دون جوان)) إلى أنثى جميلة عنيدة ثرثارة تحاول إشغال عاشقها باللّسان، ولكنّ الشاعر يرغب في حديث اليدين:

ـــ ،، ـــ

قليلاً من الصَمْتِ..

يا جاهِلَهْ..

فأجملُ من كلُّ هذا الحديثْ

حديثُ يَدَيْكِ

على الطاوِلَهْ..(35).

ومن ذلك الومضة المركزة المفتوحة التي جاءت مطلعاً لقصيدة نزار ((أوراق إسبانية)):

إسبانيا..

جسرٌ من البكاءْ

يمتد بين الأرض والسّماءْ..(36).

وشبيه بذلك هذه الومضة ا لتي جاءت بعنوان ((حماقة)):

وما كنتُ أعلمُ..

حينَ شَطَبْتُكِ من دفترِ الذكرياتِ

بِأَنّي سَأَشْطُبُ نِصفَ حياتي..(37).

أما الومضة المفتوحة على نصوص أخرى فالمثال عليها المقطع التالي من قصيدة ((هوامش على دفتر النكسة))، وهو مفتوح بقوّة ووضوح على مقالة ((لكم لغتكم ولي لغتي)).(38) لجبران خليل جبران:

أَنْعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمهْ

والكتبَ القديمهْ

أنعي لكم

كلامَنا المثقوبَ كالأحذيةِ القديمة

ومفرداتِ العهرِ، والهجاء، والشَّتيمهْ

أنعي لكم

أنعي لكم

نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمه(39).

5 . الومضة ذات البنية الحلزونية:

هي مجموعة دفقات أو موجات تنطلق من نقطة واحدة، حتى تكتمل دورة القصيدة، ويشبّه عز الدين اسماعيل هذه البنية بالسلك الحلزوني الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية إليه مجموعة من الحلقات المستقلة، ولكنها في الحقيقة مترابطة، يربط بينها الموقف الشعوري الأول(39)، وهي مجموعة من الدوائر التي تنتهي عند نهاية واحدة، ومن أمثلة هذه البنية ((مدخل 2)) لنزار:

فـــي البـــدءِ كــان الشِّـــعْرُ

والنثـــرُ هـــو اســـتثناءْ

فـــي البـــدءِ كــان البحـــرُ،

والبـــرّ هـــو اســـتثناءْ

فـــي البـــدءِ كـــانَ النهـــدُ،

والسَّـــفْحُ هـــو اســـتثناءْ

فـــي البـــدءِ كنـــتِ أنـــتِ..

ثـــمَّ كانـــتِ النِّســـاءْ..(41).

تتألف هذه الومضة من أربعة أبيات أو دورات تتكئ على الآية الأولى من إنجيل يوحنا: ((في البدء كان الكلمة والكلمة كان الله، وكان الكلمة الله))(42)، ووجه الشبه التفضيل والتقديم، ويمهّد الشاعر في الوصول إلى فكرته شيئاً فشيئاً، وكأنه يصعد حلزونياً للوصول إلى تلك الفكرة، ولذلك كانت الأبيات الثلاثة الأولى تقوم على صياغة متشابهة تكرارية، وتكاد تكون واحدة، وذلك للوصول إلى الدورة الأخيرة الأهم، أو الفكرة التي يريد التعبير عنها، وهي الأساس الذي بنيت عليه الومضة وإن جاءت في نهايتها، فكلّ ما سبقها استثنائي وهامشي، ولا يراد لذاته، وإنما هو تمهيد للوصول إلى الدورة المدهشة المشرقة المختزلة المعبّرة التي اتكأت على الآية لتعظيم مكانة الحبيبة في هذه المشابهة.

والعلاقة بين هذه الدورات أو الأبيات ذات شقين، فالعلاقة تشابهية في الدورات الثلاث الأولى وهو الشقّ الأول، أو هي علاقة تكرارية، فالبيت الثاني يكرّر البيت الأول، ويكرّر البيت الثالث البيت الثاني، وليس ذلك فحسب، وإنّما جاء التكرار أيضاً في الصياغة، فالأبيات الثلاثة ذات نمط واحد تقابلي (الشعر . البحر . النهد) (النثر . البّر . السفح)، ومع أنَّ البيت الأخير (الرابع) بدأ بداية الأبيات الثلاثة الأولى، لكنّه خرج عليها ضمن فضاء أوسع تناصيّاً مع الآية الكريمة من جهة، ومع أبيات الغزل العذري التي تذهب إلى وحدانية الحبيب وتفضيلها على جنس النساء من جهة ثانية، ومن ذلك مثلاً هذان البيتان لجميل:

هـي البـدرُ حُسْـناً والنِّسَـاءُ كواكـبٌ

وشَـــتَّانَ مـــابين الكواكـــبِ والبـــدرِ

لقد فُضّلتْ حُسْناً على النَّاسِ مثلما

على ألفِ شَهْرٍ فُضَّلتْ ليلة القَدْرِ(43)،

وكانت المقابلة هنا من جنس واحد، وهو جنس النساء، وحبيبة الشاعر تنتمي إلى هذا الجنس، في حين أنّ النمط في الأبيات الثلاثة مختلف، إذ كانت المقابلة تضادية بين الشعر والنثر والبحر والبّرِ والنهد والسفح.

وإذا كانت العلاقة بين الأبيات الأولى

نحوية، فالشعر هو الأول وهو الأهمّ من النثر، والبحر هو الأول وهو الأهمّ من البّر، والنهد هو الأول وهو الأهم من السفح، فإنَّ العلاقة بين القسم الأول والقسم الثاني مضمونية، فهذه الحبيبة هي التي جاءت أولاً، وهي الأهمّ أيضاً من نساء الأرض قاطبة.

هكذا يتبيّن لنا أنّ قصيدة الومضة ليست واحدة عند الشاعرين لا بل هي ليست واحدة عند الشاعر الواحد، ولذلك يتعذّر أن تُحصر في تعريف محدّد لا تتجاوزه، لأن الإبداع حالة من الحرية والفيض اللذين لا يُحَدَّان، وهي أشكال مختلفة، فمنها ماهو تعريفي، أو هي ذات بنية تقابلية، ومنها ما يكون ذا بؤرة مركزية تتشظّى في اتجاهات مختلفة، فتكون الأبيات الأولى تمهيداً إذا كانت البؤرة في الخاتمة، وتكون الأبيات الأخيرة تعليلاً إذا كان موقع البؤرة في المطلع، ومنها أيضاً ماهو ذو بنية مغلقة على محتواها وشكلها، ومنها ماهو ذو بنية مفتوحة على التأويل والنصوص، ومنها ما يتخذ الشكل الحلزوني لتكون البؤرة في الخاتمة، ولكن القاسم المشترك بين هذه وتلك أن الومضة الشعرية بنية مركّزة ومكثّفة ومضغوطة إلى حدّ الانفجار، وهي تخلو من الحشو خلواً تاماً، لأن بنيتها لا تتحمّله، ولذلك كانت الومضة ذات اقتصاد لغوي نادر ودلالات مختلفة ومؤجلة.

.4.

يحلم الشاعر العربي منذ القديم بكتابة القصيدة الطويلة، ولذلك ارتبطت فحولة الشاعر في جزء كبير منها بالطول، وقد ميّز النقاد العرب القدماء بين القصيدة والمقطّعة، كما ميزوا بين أوزان الشعر، واتفقوا على تسمية الرجز بـ((حمار الشعراء)) لسهولة النظم عليه، ولم يقفوا عند الطول الأفقي السطحي، وإنما اقترن الطول بالجودة أيضاً، وأهمّ معايير الجودة عندهم أن تكون القصيدة محكّكة، وأن تناسب ((منهج القصيدة))، كالقصيدة المركبة عند حازم القرطاجي، وألا تبتعد عن ((عمود الشعر))، ولذلك احتفلوا بالمعلقات والمطوّلات والمحبّرات، وفصّلوا في مفهوم الطول تفصيلاً، وكذا شأن الغربيين الذين كان لطول القصيدة عندهم مكانة مميّزة، وبخاصة في كتاب ((فنّ الشعر)) لأرسطو، لأنّ مفهوم القصيدة عنده موضوعي (تراجيديا . ملحمة)، ثم انتقل هذا الأمر إلى الرومانسية عند كولردج والحداثة عند إليوت، فارتبط مفهوم طول القصيدة ببنيتها الدرامية.(44).

أخذت بنية القصيدة العربية تتجه نحو الطول في أواخر القرن التاسع عشر، واستمرت في ذلك إلى بدايات الحداثة في النصف الأول من القرن العشرين، ولم يكن الطول متشابهاً، وإنما كان ذا أشكال مختلفة، فقد كان الطول أفقيّاً،

كما هي الحال في القصيدة ذات الموضوع التاريخي، ومن أمثلة ذلك قصيدة ((كبار الحوادث في وادي النيل)) لشوقي، إذ سرد تاريخ مصر من الفراعنة إلى زمن نظم القصيدة سنة 1894، وكان الطول ناجماً أحياناً عن البنية الدرامية، كما هي الحال في قصيدة ((الجنين الشهيد)) لمطران، وهي ذات بنية درامية مفتوحة، أو كما هي الحال في قصيدة ((نيرون)) لمطران، وهي ذات بنية درامية مغلقة، وكان لبعض شعراء المهجر نصيب في هذا المجال، ومن ذلك قصيدة ((الموكب)) لجبران، والبنية الفنية فيها مركبة من صوتين: صوت الشيخ الذي يمثل التقاليد والواقع والقوانين، وصوت الفتى الذي يمثّل الحلم والجديد والمثال، وثمّة صراع بين الروح والجسد في مطولة ((أوراق في الريح)) لفوزي المعلوف التي تمثل القصيدة الكتاب، وكذا شأن مطولة ((عبقر)) لشفيق

المعلوف، ومن ذلك قصيدة ((الطلاسم)) لأبي ماضي التي تقوم على التأمل في الحياة والوجود الإنسانيين، وهكذا سارت القصيدة الطويلة قبل حركة الحداثة من البنية السطحية ذات الصوت المفرد إلى البنية المركّبة ذات الأصوات المتعددة.

انتشرت بنية القصيدة الطويلة في شعر الحداثة انتشار النار في الهشيم، فمن ((حفار القبور))، و((المومس العمياء))، للسياب إلى ((السندباد في رحلته الثامنة)) و((العازر 1962))، و((شجرة الدرّ)) لحاوي إلى ((عذاب الحلاج)) للبياتي و((أغاني مهيار الدمشقي))، و((تحولات الصقر)) لأدونيس...الخ.

عرف الشعر العربي في سورية القصيدة الطويلة بأشكال مختلفة، ومنها القصيدة الطويلة نسبيّاً، ومنها ((تحولات الصقر)) و((مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف)) و((هذا هو اسمي))، و((إسماعيل)) لأدونيس، و((مراثي بني هلال)) و((بغداد)) و((أنا الذي رأيت)) لمحمد عمران، و((سقوط قطري بن الفجاءة))، لعلي الجندي، و((مكاشفات)) لفايز خضور، وسواهم.

وقد عرف الشعر في سورية القصيدة الطويلة التي تصدر في كتاب مستقلّ، ومنها((أغاني مهيار الدمشقي))، و((مفرد بصيغة الجمع)) لأدونيس، و((طرفة في مدار السرطان))، لعلي الجندي، و((الدخول في شعب بوّان)) و((الملاجة)) لمحمد عمران، و((آداد)) لفايز خضور، ولكننا سنتوقف هنا عند القصيدة الطويلة في بعض شعر نزار قباني وأدونيس.

القصيدة الكتاب من شعر نزار هي ((يوميات امرأة لا مبالية)) 1968، وهي قصيدة متكاملة، ينطلق فيها الشاعر من فكرة تنظيم الكل، أو الوحدة التي تضمّ التنوّع كما يقول عز الدين اسماعيل (45)، وهي ما جاء في الاستهلال الذي ذيّل بكلمة ((نزار قباني))، وفيه دعوة الأنثى الشرقية إلى أن تثور على وضعها وتاريخها في هذا الشرق الذي لا يرى فيها سوى وليمة فوق السرير(46)، وهو يحرّضها على الثورة، ويصفق لها ويستحسن غضبها وتمردها، بل هو يطرب لثورة المظلوم على ظالمه والعبد على سيّده.

تتألف بنية هذه القصيدة من قسمين غير متساويين: الأول بعنوان ((رسالة إلى رجل ما))، وفيه خمسة مقاطع، وهو خطاب موجّه من امرأة مجهولة إلى الرجل الشرقي، وفيه تعرية لواقع الأنثى في هذا الشرق:

لا تنتقدْني سيّدي
إن كانَ خطّي سيئاً..
فإنَّني أكتبُ والسيّافُ خلفَ بابي
وخارجَ الحجرة صوتُ الريحِ والكلابِ..
يا سيّدي!
عنترةُ العبسيُّ خلفَ بابي
يذبحُني..
إذا رأى خطابي..
يقطعُ رأسي..
لو رأى الشفّافَ من ثيابي..
يقطعُ رأسي..
لو أنا عبَّرت عن عذابي..
فشرقُكُمْ يا سيِّدي العزيزْ
يحاصرُ المرأةَ بالحرابِ..
وشرقكمْ، يا سيّدي العزيزْ
يبايعُ الرجال أنبياءً
ويطمرُ النساءَ في الترابِ..(47).

أما القسم الثاني ((اليوميات)) ففيه ستة وثلاثون مقطعاً، وفيه عرض وافٍ لواقع الأنثى من خلال هذه اليوميات التي تكتبها امرأة مجهولة

علـى دفتـر، تبـدأ فـي المقطـع الأول بعزمهـا علـى كتابـة هذه اليوميات، ثم تبيّن أن الأنثى تـأتي إلى الحيـاة فـي هـذا الشـرق ومصـيرها معهـا، فهـي محكـوم عليهـا سلفاً، وكأنهـا أوديـب الـذي حكمـت عليه الأقدار قبل ولادته:

أنا أنثى..
أنا أنثى
نهارَ أتيتُ للدنيا
وجدتُ قرارَ إعدامي
ولم أرَ باب محكمتي
ولم أرَ وجهَ حكّامي(48)

ثـم يتنـاول فـي مقـاطع أخـرى موضـوعات وتفاصـيل مـن شـأن الأنثـى، كإحساسـاتها وخلوّهـا إلىجسدها ودليل أنوثتها وسلطة الأب، وحلم الأنثى بأن يكون الحبّ طبيعيّاً في حياتها، ويقدّم في عدد مـن المقـاطع صـوراً عـن الأب المسـتبد الـذي يتغاضـى عن أفعال ولـده الـذكر، ويسجن أحـلام ابنته الأنثى، ويقيم الشاعر على لسان هذه المرأة موازنـات بـين حياتهـا وحيـاة القـطّ أو أشـجار الحديقة، ليبيّن أنّ الرجل الشرقي يضـع الأنثى في قمقـم أو سـجن، ولـذلك هـي تحلـم دائمـاً بفـارس أحلامها الذي يأتي أولاً لينقذها من هذا الواقع:

متى يأتي تُرى بَطَلي؟
لقد خبَّأتُ في صدري
لهُ، زوجاً من الحَجَلِ
وقد خبَّأتُ في ثغري
لهُ، كوزاً من العَسلِ..
متى يأتي على فَرَسٍ
لهُ، مجدولةِ الخُصَلِ
ليخطفَني..
ليكسرَ بابَ مُعْتَقَّلي
فمنذ طفولتي وأنا..
أمدُّ على شبابيكي..
حبالَ الشوقِ والأملِ..
وأجدلُ شعريَ الذهبيَّ كي يصعَدْ..
على خُصُلاتِهِ.. بطلي..(49)

—— ،، ——

وليسـت هـذه المعانـاة مقتصـرة علـى المرأة التي تتكلّم، وإنما هي معاناة كل أنثـى فـي هذا الشرق الشبيه بسجن، فهـي معانـاة أختها الكبرى التـي مرّ عليهـا قطـار الـزواج ولـم يحفل بهـا، وهـي معانـاة بنـات مـدينتها، فالشرق لا يهتمّ إلا بالقشور، ولا ينظر إلـى المرأة إلا كمـا ينظر إلـى سلعة، ولـذلك هـي دوّنت هذه اليوميات على دفتر أزرق.

—— ،، ——

إنَّ هـذه القصـيدة الكتـاب تعـالج موضـوعاً واحداً، وهو تراجيديا الأنثى في الشرق، وذلك من خـلال يوميـات تكتبهـا امـرأة مجهولـة علـى دفتـر أزرق، وتخشـى أن يقـع هـذا الـدفتر بـين يـدي السـيّاف أو الرجـل الشـرقي، وفـي هـذه اليوميـات حشد كبير من الأشياء والتفاصيل والموازنات التي تقيمهـا هـذه الأنثـى، فالقصـيدة الطويلـة بنيـة تتسـع لكلّ شـيء علـى نقيض الومضـة التـي ينبغـي أن تكون قصـيرة ومكثّفـة، ((فالقصـيدة الطويلـة حشدٌ كبيرٌ من تلك الأشياء (الجاهزة) التي تعيش في واقـع الشـاعر النفسـي و تتجمّـع وتتضـام ويؤلـف بينهما ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملاً شعرياً ضـخماً. فأنت تجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز، كما تجد الحقيقة العلمية، إلى جانب ذلك تجـد القصـة التاريخيـة أو المشـهد الـدرامي أو الواقعة، وبعبارة أخرى تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة، أو لنقل تجد فيها آفاقاً فسيحة متعددة من الحياة. وهذا كلّه ينتقل من صـورته الأصلية أو من ماضيه ليحتلّ صورة جديدة ويستقرّ في حاضر جديد، وكأنه قد خُلق خلقاً آخر))(50).

ونظرة إلى عنوان القصيدة ((يوميات امرأة لا مبالية)) تشير إلى طبيعة القصيدة، فاليوميات والمذكرات تسجيل واقعي لأحداث تمرّ بالإنسان، فيقوم بتدوينها على دفتر، وهذا يشير إلى أن اليوميات مستعارة هنا من النثر والسرد، وعلامات السرد كثيرة في هذه القصيدة بدءاً من عزم هذه المرأة على كتابة اليوميات إلى سرد حكاية هذه الأنثى ومثيلاتها مع الأب الشرقي أو السجّان والسيّاف، إلى حكاية الشقيقة الكبرى العانس إلى غير ذلك مما جاء في هذه اليوميات.

ولا يعني تعدد الموضوعات التي تناولتها الساردة في يومياتها أنَّ هذا العمل مقسّم إلى أقسام أو موضوعات مختلفة، ولكنَّه عمل موحَّد في أجزائه وعناصره وهدفه، فهو لا يقدّم سوى صورة عن هذه الأنثى في هذا الشرق، وليس هذا التنوع سوى روافد لتدعم حركة النهر الكبير وتوحّده، ((والشعر في القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الآخر. ولا تتجمّع هذه الآفاق الفسيحة الكثيرة في القصيدة الطويلة بصورة اعتباطيّة، وإلاَّ أصبحت أمشاجاً لا لون لها ولا طعم، ولأصبحت القصيدة شيئاً آخر ليست بالطويلة ولا بالغنائية))(51).

ونقف أخيراً وقفة قصيرة عند عمل أدونيسيّ طويل لم يعرف تاريخ الشعر العربي عملاً مثيلاً له بهذا الحجم والتكامل والتركيب، وهو ((الكتاب)) المؤلف من ثلاثة أجزاء ضخمة من القطع الكبير، فالجزء الأول من 380 صفحة، والجزء الثاني من 706 صفحات، والجزء الثالث من 378 صفحة، والصفحة مقسّمة غالباً إلى ثلاثة فضاءات:

—— ‘‘ ——

- **نسق الراوي، وهو على يمين الصفحة.**
- **نسق الشاعر، وهو يتوسّط الصفحة، وهو نسق المتنبي ـ أدونيس، أو الذات الشاعرة، وهو كائن ضمن صندوق أو مستطيل، ويتجلّى اهتمام الشاعر به أكثر من سواه..**
- **نسق المعلّق أو الشارح، وهو على يسار الصفحة.**

—— ‘‘ ——

كانت افتتاحية ((الكتاب)) (الجزء الأول) بشطر بيت للمتنبي في صفحة مستقلة، وهو: ومنزلٍ ليس لنا بمنزلِ(52).

الواو واو ربَّ تفيد التكثير، وهذا يعني أنَّه لا يقيم في مكان محدّد، فهو دائم السفر والترحال لعلّة فيه أو لعلّة في المكان، ويلخّص هذا الشطر تجربة البشرية كافة، فليست هذه الدنيا سوى منزل مستأجر لفترة وجيزة أو فندق نُقيم فيه بعض الوقت لننتقل إلى سواه، فنبدّل مكاناً بمكان ووطناً بآخر، وهذه التجربة إنسانية مصيرية تشير إلى الرحلة الكبرى بين الحياة والموت، كما هي الحال منذ قديم الأزمنة عند جلجامش أو أوديسيوس أو سواهما.

أما على صعيد الشعراء فهم في سفر دائم بين الكلمات والرؤى، والمتنبي صاحب الشطر شبيه بجلجامش في بحثه عن طموحه، وإن اختلف طموحا الشاعرين بين الممكن والمتعذر، ولكنه ما أقام في مكان محدّد طويلاً، فقد كان كثير الترحال في المكان والثقافة، وقد يتّخذ المكان صفات دلالية أخرى، ليدلّ على الطموح، فالمتنبي متجدّد الطموحات، وكلما حقق واحداً التفت إلى سواه، ولكنّه في تراجيديته شبيه بسيزيف الذي خذلته الأيام، ولذلك يكون المنزل دليلاً على الطموح، وقد يكون أيضاً دليلاً على المكان، وهكذا أيضاً أدونيس في رحلته المتواصلة في المكان قصابين . اللاذقية . دمشق . بيروت . باريس . لندن، ورحلته الأخرى من طموح إلى آخر.

في "الكتاب" ثلاثة أنساق: الأول للراوي، وهو ذاكرة المتنبي التي تشير إلى أحداث تاريخية، كيوم السقيفة، والإشارة إلى المرتدين الذين أحرقوا وسبيت نساؤهم، والإشارة إلى الفجاءة عبداليل،

وهو أحد المرتدّين الذي أحْرق حيَّاً إلى أن غدا فحماً(53).

—— ،، ——

لا يدع الراوي خبراً من أخبار القتل والظلم والطغيان التي تعرّض لها هذا الطرف أو ذاك دون أن يذكره، حتى أصبح نسق الراوي نسقاً للقتل والهتك، وهذا التاريخ يشكّل ثقافة أدونيس، ليصل بعد ذلك إلى أحداث وشخصيات في الإسلام كمعاوية وعليّ، ثم يعرج على سيرة المتنبي بعد خروجه إلى بادية السماوة.

—— ،، ——

أما النسق الوسطي فثمة تناصات مع أبيات وشخصيات من العصر الجاهلي والإسلامي، كطرفة والمهلهل التغلبي وأبي محجن الثقفي وسواهم إلى أن يصل إلى يزيد بن معاوية سنة 63هـ الذي قطع رأس الحسين(ر) في عصره، فقال:

لا أرى غير رأس يُرَجَّلُ في عارِهِ

غيرَ رأسٍ تدحرجَ عن كتفيهِ،.

الرؤوسُ كُرَاتٌ

في مدار العروش وساحاتِها،

اللاَّعبونْ

تتمسْرحُ أهواؤُهُمْ فَوْقَ نِطْعِ،

واتّعِظْ،

أيُّها الشاهدْ، الأليفُ الصحراء هذا

الجنونْ.(54).

وتتناصص كثير من مقاطع النسق الوسطي مع بعض أبيات المتنبي، ونقدّم مثالاً على ذلك هذا المقطع:

الرحيلُ مقامي، وأرضيَ هذي

الرّحالْ

والشمالُ الجنوبُ لِرَحْلي، والجنوبُ

الشِّمالْ، .

أتخيّل أنّي

وردةٌ للتحيّر جاءتْ

من جذورٍ بعيدَهْ

كي تُوَشْوِشَ أيامَهَا:

شهواتي حقولي

والتمرّدُ وردُ القصيدهْ(55).

وهو يتناصص مع أبيات من قصيدة لامية في مديح بدر بن عمار، فقال يصف ترحله الدائم وألفته له:

أَلِفْتُ تَرَحُّلي وَجَعَلْتُ أرضي ... فَتُنُودِي والُغرَيْرِيَّ الجُلاَلاَ

فماحاولتُ في أرضٍ مقاماً ... ولا أزمعتُ عن أرضٍ زَوَالاً

على قَلَقٍ كأنَّ الريحَ تحتي ... أُوَجِّهُهَا جنوباً أو شَمَالاً(56).

ينتهي الجزء الأول المؤرخ في آذار 1995، باريس، ليبدأ بعد ذلك الجزء الثاني من الكتاب ببداية صلة المتنبي بسيف الدولة، وتتدرّج فيه الأحداث، ويتحدّث فيه عن المدن د و ك و ج فيقول:

أينما اتجهت في المدينة كاف، ترى كتباً مصلوبة

وترى دماً ينزف من الثقوب التي أحدثتها المسامير في جسد الكتاب

وأحياناً، لا تقدر أن تميز بين شكل الكتاب، وشكل الجسد (57)

ويلاحظ على هذا الجزء اهتمامه بأقسام بعنوان ((الذكرى))، وفيها أحاديث عن المدينة ذال والمدينة غين وسواهما، وهناك أوراق لسيف الدولة

وأوراق لخولة، وينتهي الجزء الثاني بين عامي 1995 . 1997 وبين باريس وبرينستون، ليبدأ بعد ذلك الجزء الثالث من الكتاب، وفيه هوامش من يوميات المتنبي، وكتاب السواد ورماد المتنبي، وينتهي الجزء الثالث من الكتاب بهذا المقطع:

ألرَّمادُ . ولكنّني

لا أُدَوِّنُ، بل أفتحُ الجرحَ في غيهبِ الدَّلالَةْ

لا أدَوِّنُ، بل أَتَعَلَّمُ أن أشربَ الكونَ حتَّى الثمالَةْ

ألرَّمادُ . ولكن

أشعر الآنَ أنّي في حاجةٍ كي أغَنِّي

جسدي وردةٌ وفِكْرِي عِطْرٌ

((باريس . برلين 2001)) (58).

إنَّ هذا العمل الشعري الضخم غير مسبوق في لغة العرب جراءة وحجماً وفكرة وتركيباً، فالشاعر ((يمارس فيه كلّ أشكال التجريب ليشكل هيرمونيطيقا شعرية، ينفتح فيها الكلام بوصفها انبناءات افتراضِيّة تعمل ضد اليقين، وضد البعد الوحيد للحقيقة، ولكنها تكشف الأبعاد الضامرة، وكل ألوان الدلالات المنحجبة))(59)، وهو يتمرد على النظام المعرفي السائد أو السلطة السماوية المطلقة، أو سلطة البشر وهم يدّعون التكلم باسم السماء على أساس أنهم الأوفر حظّاً في النفاذ إلى الحقيقة، فنجحوا في الوصول إلى السلطة تبعاً لذلك، وفرضوا سلطتهم وهذه الحقيقة على الآخرين.(60).

أما الحجم فهو يشير إلى عمل شعري متكامل وطويل، وهو شبيه إلى حدّ بعيد بروايات الأجيال، وفيه شيء غير قليل من سيرة المتنبي التي تنفتح ضمنياً على سيرة أدونيس،

فقد اهتمّ الشاعر بالمكان اهتماماً غير مسبوق، فهو الأرض العربية، وحدّد زمنية ((أمس . الآن))، فهو مكان لا يعرف في الماضي تاريخاً سوى القتل والذبح والظلم والطغيان، هو مسلخ ومقبرة معاً، والعنوان الفرعي ((أمس المكان الآن))، قراءة أدونيسية مفتوحة على التأويل، فإذا اقتصر الحديث والوصف على أمس المكان أو المكان في زمن المتنبي وذاكرته، وهو مكان الذبح، فإن العنوان الفرعي بإضافته عبارة ((الآن)) يشير إلى أنّ ماضي المكان وحاضره متشابهان ومتطابقان أو هما واحد، فالماضي حاضر في الراهن ومستمرّ فيه، والحاضر مرتبط بماضيه أشدّ الارتباط، ولذلك لا يحاكم أدونيس في ((الكتاب)) الماضي العربي بقدر ما يحاكم أيضاً حاضر العرب، وكأنَّه قد غسل يديه من أيّ قيامة لهذه الأمة التي لا تعرف في تاريخها الطويل أيّ نوع من أنواع الرحمة والعدل، أو كما يقول أحد دارسي الجزء الأول من الكتاب: ((هذا النّص التراجيكوميدي، كما يحلو لي أن أسمّيه، سيتخذ من فعل القتل . الذبح . الشنق . القطع . الحزّ . الإعدام... أساساً واقعيّاً له في حيثيّات لغته وتخييلاته، أي أننا سنكون على موعد مع حفلة شعرية متخمة بالدم والقتل واشتقاقاته واستعاراته وامتداداته البلاغية والسيكولوجية، حفلة لا تبدأ ولا تنتهي، كونها في الأصل غير معروفة الجذور والخاتمة، فهي قائمة في هذا المناخ الكوني، ابتداءً بهابيل ومروراً بعلي والحلاج والحسين ومستمرة إلى هذا اليوم، ضمن الكيان العربي والإسلامي خصوصاً والأوروبي العالمي عموماً))(61)، ولذلك فإنني لا أرى في هذا الكتاب سوى الوجه الآخر لكتاب ((الثابت والمتحوّل))، بل إنَّه أظهر الجوانب السلبية هنا أكثر مما هي عليه هناك، لاختلاف جنسي الكتابة ((كتابة أكاديمية . كتابة شعرية))، وهنا تكمن خطورة الطرح الأدونيسي الجديد.

لاشكّ أيضاً أنَّ هذا العمل جديد

بجراءته،فهو ((يرجّ مفهوم الشعر العربي كما يرجّ مفهوم الحياة العربية وثقافتها ومتخيلها عن ذاتها وعن آخرها))(62)، ولكن المشكلة في النقد المدائحي الذي يسيء إلى العمل الجيّد أكثر مما يحسن إليه، فمن المعروف عن الناقد كمال أبو ديب أنَّه قارئ نصوص جيّد، ولكنّ مشكلته مع نصّ أدونيس أنه يقترب منه كثيراً إلى حدّ أنَّه لا يعود يراه، أو هو ينبهر به انبهاراً غريباً، فلا يتمالك نفسه، ويبدأ بسيل من الأماديح التي تنفر القارئ من متابعة قراءة ما كتب وما يكتب، أو إن القارئ يفقد ثقته شيئاً فشيئاً بكلّ ما قاله ويقوله، والحقيقة أن هذا الناقد تحوّل في دراسته الجيدة الطويلة من قارئ داخل نصّي (بنيوي) إلى قارئ خارج نصّي، فإذا هو يكيل الأماديح دون حساب.(63).

—— ،، ——

لاشك في أنّ فكرة واحدة مركبة تنتظم ((الكتاب)) بأجزائه الثلاثة، ولكنّ لغة العمل وأحداثه تراكمية توالدية مسلسلة، وأنّ الأصوات متعدّدة في هذا العمل، ولكنها تفضي إلى فكرة واحدة، وهي فساد المكان وفساد التاريخ، وهو نصّ شعري هامّ وجديد، وإن كنّا لا نتفق مع الشاعر في طريقة الطرح، وبخاصة أنّه يطرح قضية فكرية كبيرة واختلافية.

—— ،، ——

القصيدة الطويلة إذاً بنية كبنية الرواية تتّسع لكلّ شيء، فهي مفتوحة على التاريخ والرواية والسيرة والتاريخ والدين والعلاقات الاجتماعية واليوميات والمذكرات، كما هي مفتوحة على السرد والحوار والدراما، وبخاصة إذا كانت القصيدة كتاباً كاملاً أو عملاً أطول من كتاب واحد، كما هي الحالة في ((الكتاب)) بأجزائه الثلاثة لأدونيس، وهي أوّلاً وأخيراً عمل فكري يحتاج إلى هندسة وتخطيط وتصميمات، وإلاَّ فإنه يصبح عرضة للانفلاش والانهيار.

***

الهوامش والتعليقات:

1 . نذكر في هذا المجال تجربتي نسيب عريضة في شعر التفعيلة ((قصيدة النهاية 1918))، وخليل شيبوب ((قصيدة الشراع . مجلة أبولو . العدد الثالث 1932))، وتجارب علي الناصر وأورخان ميسر ومحمد الماغوط وسواهم.

2 . من هؤلاء الدارسين الدكتور زكي نجيب محمود: رأي في شعر البارودي من كتاب((مهرجان محمود سامي البارودي))، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958، ص ص 63 . 64 و73، وأدونيس: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص ص 55 . 57.

3 . للتوسّع: الموسى، د.خليل، البارودي رائد النهضة الشعرية الحديثة، دار ابن كثير، دمشق ـ بيروت، ط1، 1999، ص ص 95 . 136.

4 . للتوسّع: الموسى، د.خليل، خليل مطران شاعر العصر الحديث، دار ابن كثير، دمشق . بيروت، ط1، 1999، ص ص 99 . 130.

4 . موريه، س. ا لشعر العربي الحديث ((1800 . 1970))، تطوّر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر.د.شفيع السيّد، ود.سعد مصلوح، دار الفكر

العربي، القاهرة، 1986، ص 159، وفي هذا الكتاب دراسات جيدة للاهتمام بالأناشيد الروحية وإحياء هندسة الموشح والنظام المقطعي والشعر المرسل والشعر المنثور والشعر الحرّ والمزدوجات Couplets وسوى ذلك.

6 . قال نزار: ((وعندما صارت الكلمة قدري في أوائل الأربعينيات، كنتُ أقرأ بانبهار أعمال الشعراء اللبنانيين، كبشارة الخوري، وأمين نخلة، والياس أبي شبكة، ويوسف غصوب، وصلاح لبكي، وسعيد عقل، وميشال طراد.. وأجد في حروفهم رائحة طازجة لا عهد لي بها من قبل.

كان هؤلاء يتكلّمون لغة أخرى.. ويكتبون بحبر آخر.. وكنت أحسّ أنّني أنتمي تلقائيّاً إلى العائلة الشعرية اللبنانية)).

الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1993، ص ص 298 . 299.

7 . لسان العرب ((بني)).

8 . صليبا، د.جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، 1982، 1/ 217 . . 218.

9 . الموسى، د.خليل، ومحمود، د.إبراهيم كايد: من مصطلحات معجم النقد الأدبي المعاصر، دمشق 2000، ص26.

10 . المرجع نفسه، ص ص 26 . 27.

11 . الشعر العربي المعاصر ((قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية))، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1972 ص ص 238 . 277.

12 . صدرت الدراسة عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1987.

13 . قال ابن جنّي: والذي في العادة أن يسَمّى ماكان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنّما تسمّيه العرب قصيدة . لسان العرب ((قصد))، وروى ابن رشيق: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس.... ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلاّ ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد ـ العمدة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1/ 188 . 189، ويذكر ابن رشيق في الفصل الذي أقامه محاسن الإطالة ومحاسن القصر 1/ 186 . .189

14 . للتوسع، الموسى، د.خليل: وحدة البيت في النقد العربي القديم، التراث العربي، ع 35 ـ 36، س9، نيسان . تموز، 1989.

15 . جاك بريفير Jacques)) pervert))، 1900 . 1977))، من أشهر شعراء فرنسا في القرن العشرين وأكثرهم شعبية، وهو من شعراء السريالية، وشعره غنائي بسيط، وقد عمل بريفير في التلحين والكتابة للسينما، وهو من أهم شعراء الومضة في العصر الحديث، ومن أهم مجموعاته الشعرية ((كلمات)) و((قصص))، و((المطر والصحو))، و((رقصة الربيع الكبرى))، وكان لومضاته في مجموعته ((كلمات)) انتشار النار في الهشيم، ومنها: نهاية الصيف ص 23 . أليكانت ص 24 . لأجلك يا حبي ص 41 . الكسول ص 63 . طعام الصباح ص 144 . أغنية صياد الطيور ص 150 . الطريقة المستقيمة ص 155 . الرجل العظيم ص 156 . السلالات الرفيعة ص 159 ... الخ.

انظر:

Paroles, Gallimard, Paris, 1949.

16 . الأعمال الشعرية الكاملة (1)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط12، 1983، ص13.

17 . المصدر نفسه، ص 461.

18 . المصدر نفسه، ص573.

19 . الأعمال السياسية الكاملة الجزء الثالث، منشورات نزار قباني، بيروت، ط5، 1993، ص 86.

20 . آل عمران: 110.

21 . الأعمال السياسية الكاملة 3/ 78.

22 . المصدر نفسه، ص3/ 81.

23 . المصدر نفسه، ص3/ 76.

24 . الأعمال الشعرية الكاملة، ص/811.

25 . الأعمال الشعرية: 1/554.

26 . الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، 1/ 46.

27 . المصدر نفسه، ص 1/67.

28 . المصدر نفسه، ص 1/77.

29 . المصدر نفسه، ص 1/ 200.

30 . الأعمال الشعرية 1/202.

31 . المصدر نفسه، ص 1/ 207.

32 . الأعمال السياسية الكاملة (6) ، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1993، ص 154.

33 . المصدر نفسه، ص 6/ 10.

34 . المصدر نفسه، ص 1/ 197.

35 . الأعمال الشعرية الكاملة: 1/ 554.

36 . المصدر نفسه، ص 557/1

37 . المصدر نفسه، ص 2/ 786

38 . نشرت في مجلة ((الهلال)) . القاهرة، س 23، ج1 . 2، نوفمبر 1923. كما نشرت في كتاب ((بلاغة العرب في القرن العشرين)) جمعة محيي الدين رضا، وصدر عن المكتبة الأهلية بمصر، ط2، 1924، ص ص 51 . 56.

والمقال ليس منشوراً في أعمال جبران الكاملة.

39 . الأعمال الشعرية السياسية: 71/3

40 . الشعر العربي المعاصر، ص 261.

41 . الأعمال الشعرية الكاملة: 2/ 812

42 . يوحنا: 1/ 1.

43 . ديوان جميل بثينة، تح: بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، 1966، ص 58.

44 . للتوسع: الموسى، د.خليل: القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية والدرامية، وبخاصة الفصل الثالث، وهو بعنوان: اتجاه القصيدة المعاصرة نحو الطول والبنية الدرامية، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق، 1986.

45 . الشعر العربي المعاصر، ص 277.

46 . الأعمال الشعرية الكاملة: 1/ 573.

47 . المصدر نفسه، ص 1/ 577

48 . المصدر نفسه، ص 585/1

49 . المصدر نفسه، ص 617/1

50 . إسماعيل، د.عزّ الدين: الشعر العربي المعاصر، ص 249.

51 . المرجع نفسه، ص ص 249 . 250.

52 . أدونيس: الكتّاب . أمس المكان الآن (1)، ((مخطوطة تُنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس))، دار الساقي، بيروت، ط1، 1995، ص 7، والشطر هو الشطر الأول من مطلع قصيدة للمتنبي وتمامه: ولا لغيرِ العادياتِ الهُطَّلِ شرح ديوان المتنبي لعبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، 3/ 317.

53 . الكتاب: 1/ 12

54 . المصدر نفسه، ص 109

55 . المصدر نفسه، ص 244

56 . شرح ديوان المتنبي: 3/ 341

57 . أدونيس: الكتاب . أمس المكان الآن (11) ((مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس))، دار الساقي، بيروت، ط1، 1998، ص 246.

58 . أدونيس: الكتاب . أمس المكان الآن (111) ((مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس))، دار الساقي، بيروت، ط1، 2002، ص ص 377 . 378.

59 . بومسهولي، عبد العزيز: الكتاب والتأويل، مجلة ((فصول))، م16، ع2، خريف 1997، ص 358.

60 . ضاهر، عادل: قراءة فلسفية لـ((الكتاب))، مجلة ((فصول))، م16، ع2، خريف 1997، ص.295

61 . العبيد، رياض: السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب أدونيس، فصول، م16، ع2، خريف 1997، ص ص 276

277. .

62 . بنيس، محمد: أدونيس ومغامرة الكتاب، فصول، م16، ع2، خريف 1997، ص.258.

63 . انظر: أبو ديب، كمال: هذا الكتاب، فصول، م16، ع2، خريف 1997، ومن أمثلة ذلك وصفه لشاعرية أدونيس بقوله: ((ويتضح الحيز الأوسط بغنائية وشجو وجماليات مدهشة الثراء والشفافية والنورانية تسهم في تشكيلها خاصة البنى الإيقاعية العجيبة التي بها يصوغها أدونيس والصور الشعرية الفائقة التي فيها تتجسّد)) ص 211، ففي هذا المقطع حكم قيمة قريب من التمجيد والتسبيح لمؤلف النص، ولنتأمل في هذا التمجيد كيف ينمو ويتضخّم في بداية الفقرة التاسعة ((ينطق أدونيس صوت المتنبي ويصوغه بلغة شعرية فائقة، لغة تختصر طاقة أدونيس الشعرية الهائلة في تاريخه الشعري كلّه، وتستخرج رحيقها، وتقطر سحرها وفتنتها الإغوائية، وتصقلها فوق ذلك كله صقل يد لا تنتابها رعشة واحدة وهي تصوغ، وتؤزمل، وتنغّم وتخشّن، تتأرجح بين شفافية الصفاء المبهمة، ولا محدودية الغياب النوراني، لم تعرف العربية في تاريخها شاعراً أكبر قدرة على سبك العبارة الشعرية سبكاً لا يخامره من وهن ولا يشوبه من شائبة، ولم تغن هذه اللغة في تاريخها كلّه بموهبة شاعر يعرف بما يفوق معرفة هذا الشاعر كيف يبتكر صورة شعرية يتمازج فيها الإيحاء الغامض الذي لا يسمى بوهج الدلالة والكشف لما لا يسمى. هي ذي بعض هذه التجليات الباهرة لهذا الجلال الشعري والجمال الفائق، في مقاطع يتقمّص فيها أدونيس دور ساحر الكلمات، ا لذي يصوغ هواجس ورؤى تغوي ذلك الساحر الآخر للكلمات)) ص 222، فأيّ مديح فوق هذا المديح؟ وأيّ انبهار فوق هذا الانبهار؟ وأين ذهبت شخصية هذا الناقد دفعة واحدة، ليتحوّل إلى مصفق أو متعبّد في المحراب الأدونيسي!؟؟...

وليست هذه اللغة نقدية، ولا هي لغة الوصف، وإنما هي لغة انطباعية وغير تعليلية تعود بالنقد العربي إلى بداياته الأولى، فلا التحليل الجاد يشفع لها، ولا رؤية الناقد الخبير بأدواته ومصطلحاته ومناهجه، ولا يكتفي أبو ديب بذلك كلّه، وإنّما هو يدعو بكلّ صراحة في المقطع الثاني والثلاثين من دراسته إلى تكريم هذا الشاعر تكريماً حقّياً بالأنبياء، وأعفّ قلمي أن أنقل عبارات من هذا المقطع الذي كان ينبغي أن يكون خاتمة نقدية جادة للتحليل الجاد، ولذلك أحيل القارئ إلى قراءة ذلك المقطع ليضع يديه علىحقيقة مرّة، وهي أزمة النقد العربي المعاصر الذي يدعو فيه أصحابه إلى أنهم خرجوا بمقولة بارت ((موت المؤلف)) إلى قراءة النصوص قراءة تأويلية بعيدة عن كل ماهو خارج عنها ((انظر المقطع ص ص 254 . 255)).

■■■

داخـل الحداثـة...خـارج الحداثــة...
نقــادٌ ومبدعــون

د.رضوان القضماني- سورية

الحداثة فعل كوني شمولي عام. إنها ذاك التغيير الذي يَحْدُثُ تعبيراً عن نزوع عام، فيحاول التخلص من بقايا معَوِّقة من أجل مزيد من الحرية. إنها استجابة للقفز على الثوابت، تخرج عن القديم لتخلق جديداً، وتخرج عن الإجماع لفتح باب الاجتهاد، وترفض النموذج المسبق لتكوِّن شكلاً جديداً بعيداً عن النمذجة وتخطي الأمر ليصل إلى الإشكالي. وترتبط الحرية في الفهم الحداثي بحق الاختلاف، وهذا يؤدي بدوره إلى الشك الذي نادى به ديكارت.

كان ديكارت يشك في الأشياء قبل أن يتحقق منها عملياً، لكنه لم يكن ليشك في الوعي أو في الفكر الذي يدرس الأشياء ثمّ جاء ماركس ونيتشه وفرويد فنقلوا الشك إلى ساحة الوعي.

ليكون هذا الشك الباني، الذي يهدف إلى خلق الجديد، إنه الحداثة.

الحداثة تصور جديد، فإذا اكتمل هذا التصور انتقل العمل من حيّز الحداثة إلى حيّز الحديث، فالحداثة لن تصل إلى نهاية مطلقاً، إنها تأكيد قدرات الذات على الإبداع والتفوق في ظلِّ إيقاعات الزمن المتلاحقة المتواكبة مع النمو المعرفي والمتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وهي بهذا تختلف عن الحديث الذي يعني أسلوب المعاصرة، أي أسلوب التنمية والتغير في أنماط المعيشة وتطور المناهج الأدبية والتربوية والفنية...

أمّا الحداثية Modernism فتعني –خلافاً للحداثة modernity –الجديدَ المجردَ المتمخض عن التجريد والمطروح كما لو كان مجسداً وإنسانياً، المُضَخمَّ بذاته، والمطالب به على الدوام، ليكون البديل المثالي والفكري. تتعامل الحداثية modernism مع العالم من خلال الكلمات لتجعل منه مجرد صور ورموز تقوم على الاستيهام والتمثل في محاولة منها خلق عالم خيالي مثالي مقبول في عالم واقعي لا يمكن قبوله. إنها نقيض للحداثة تسعى إلى توهم عالم جديد بدلاً من العمل على تحويله وتغييره. إن الحداثية وجه سلبي ينبثق عن الحداثة نفسها ليكون قرينَها المندغم بها، آخرهَا وخرابها الخاصَّ، إنها أي الحداثية –كما يقول لوفيفر: "حداثة

عدوانية" وهي نقيض الأصالة، أي أنها تقوم على الجديد من أجل الجديد، لتحوله إلى صنمٍ جديد مقابل الصنم القديم.

تسعى الحداثة إلى تحويل العالم بالسعي إلى خلق عالم آخر يستطيع أن يلغي المسافة بين الخاص والعام، بين الفردي والجمعي، بين الطبيعة والإنسان، بين ما يحدث على مستوى اليومي وما يحدث على مستوى التراكبات العليا: الدولة والفلسفة والفن. بينما تسعى الحداثية إلى صنع الضد، فهي ضد الطبيعة، لأنها تعتبر الطبيعة عامية خرقاء (بودلير) فالبؤس كل البؤس لمن لا يتذوق سوى الطبيعة، والخير هو نتاج الفن، والفن يقوم على المجرد والمصطنع والحيلة، ولذا فهي تقوم على المسرح الضد، والمسرحية المضادة، والأدب الضد، والرواية المضادة، والشعر المضاد.

الحداثية تخضع الفعل والمعرفة للفن، فالفن هو البدء وهو المنتهى، أمّا الحداثة فتخضع الفن للمعرفة لتربطه بعلاقات اكتشاف جديد للعالم.. تخلق آفاقاً مستقبلية جديدة، عبر رؤىً جديدةٍ للعالم أيضاً، الحداثية تلغي الماضي والحاضر والمستقبل لتترفع عن الزمان فتصل إلى ما وصلت إليه القدسية التي قامت الحداثة ضدها. فالقداسةُ القديمة وصيغها السلفية المعاصرة تقوم على إرهاب فكري وثقافي يؤلف جزءاً من إرهاب أكثر شمولية وعمومية، ما دامت تعيش في كل الميادين عمليات الزجر والإفزاع والدعاية والمراتبية وهيمنة "نبلاء"الثقافة.

يقوم إرهاب الحداثية عبر مؤسساتها الرسمية أي مؤسسات النشر والمسرح والدعاية والنقد التي تشكل جهازاً واسعاً مكلّفاً بتوليد "الجديد" ثمّ القبض عليه ما إن يولد بتوزيعه واستهلاكه.

إذا كانت الحداثة عملية حضارية مادتها الثقافة والفكر، فإن التراث يشكل مخزونها الثقافي الخلفي، أي يشكل ذاكرة الجماعة وكينونتها الاجتماعية التي تقوم عليها شكلانية الفهم والتفاهم. ولهذا المخزون الثقافي الخلفي الذي سميناه بالتراث خاصتان ينبغي التمييز بينهما هما خاصتا: التواصلية والتداولية فالتواصلية تنقل فعالية التراث من حالته غير الحاضرة إلى وضع الحضور والراهنية.

وبذلك تصل تجربة الماضي بتجربة الحاضر. في حين أن الخاصة التداولية (نموذج لا يمس للتداول) إنما تأتي كما يقول مطاع الصفدي من صنيعة النمذجة المعلقة فوق الأحوال والأزمان. لا ماضي لها وبالتالي لا حاضر. ولكنها معلقة في الفراغ وتمارس فعل القسر بالرفض أو القبول.

والحداثة تميز التواصلية من التداولية فهي تميز بين تراث للتواصل وتراثٍ للتداول، تميز تراثاً للمشاركة من ميراثٍ للتملك، يطلب من الأجيال الجديدة أن تمتلكه في حين يعني أن يمتلك قدرتها على المشاركة في معاصرتها، وبذلك يتحول إلى نزعة أحادية. "كل نزعة أحادية في مركزية الإرسال والمرجعية إنما تقيم حواجز المغالقة "أي تبادل الانغلاق بين دوائر الاتصال.. فالمغالقة ليست إلغاءً للمشاركة فقط، ولكنها نوع من تحصين التداولية واعتبارها هي التواصلية الفضلى، ما دامت ساحات التواصلية الأخرى مغلقة ومنصبة في مجالها.. إن تبادل المغالقة لا يعيق التواصل فحسب، ولكنه يخلق في البيئة اللسانية الواحدة بقعاً صوتية وجزراً تأويلية متجاورة، غير متفاعلة، متلاصقة لكنها متضاربة، لا يحكمها قانون التناقض المنطقي ولا التقابلات الازدواجية، بل إن بيئة الحلقات المغلقة هي بيئة الفوضى في أشكال الإيصال والتضارب في دلالات العبارات ونماذج السلوك. ليس ذلك بسبب تعدد مراكز الإرسال وصنميات الولاء فحسب، بل لكون المنظومات المعلوماتية فقدت إمكانية

المعلومة ذاتها ولم تعد تمت إلى أي نظام معرفي بصلةٍ واضحة... في حين يتطلب الفعل التواصلي كما تدل تسميته تحطيم دوائر الانغلاق سواء جاءت من العبارة أو رموزها أو ممثليها المنفذين" (1)

لقد تبلبل ذهن الإنسان العربي ما بين علاقة الانغلاق تداولياً وتحطيم الانغلاق تواصلياً وانعكست هذه البلبلة على ذهن المثقف العربي لغوياً بشكل خاص.

الإنسان العربي شغلت ذهنه ضخامة الإنتاج الغربي المعاصر الذي غير من آفاق حياته سطحياً فقط، بينما كان منشداً للعيش مخلصاً لماضيه الذي يرى فيه أصالته، إلا أنه كان مضطراً دائماً إلى التوجه نحو ذاك الإنتاج الحضاري المعاصر كي يلبي كثيراً من حاجاته ورغباته. أمّا المثقف العربي فهو يعيش أزمة فكرية لغوية. إذ كيف يقف في وجه هذا الغزو، غزو الحضارة التي أوجدها الآخر، أو تلك التي تمثله، وهو يقف في الوقت نفسه مشدوداً أمام هذا الاجتياح الحضاري الذي يمارسه الآخر فيه؟ وكيف ينتج فكرياً بأدوات لغوية ما يعبر عن هذه الحالة بالشكل الذي يفهمه بها الآخرون في مجتمعه.. هذا إلى جانب أن هذا المثقف لا يمثل الواقع في الأعم الأغلب لأنه منتج أفكارٍ فقط، ولا علاقة له بالمؤسسات الإنتاجية الحديثة التي تتطلب من يدعو إليها ويسعى إلى تطويرها.. ولهذا السبب كان انشغال كثير من المثقفين العرب باللغة موسوماً بالحداثية لا بالحداثة، أي: بالتمرد على قواعد اللغة العربية، حين راحوا يؤكدون أن تفجير اللغة كافٍ لإحداث صدمة حضارية في المنطقة العربية. وكان ذلك نتيجة نزوع نحو الغرب، واعتبار هذا النزوع علاقة كافية لإحداث رجة في الوعي العربي القائم، إلاّ أن هذه الحداثية لم تستطع اختراق الحدود الموضوعية القائمة حول هذا المثقف العربي، ولهذا ظلت تراوح في المكان دون أن يعيرها أحد اهتماماً جاداً (2). إن اللغة ليست نتاج نزوة فردية، وليست تخيلات أو إنتاج نخبة، بل فاعلية اجتماعية. وعدم الانصياع اللغوي لمتطلبات الحاضر لا يمكن تفسيره بالعجز، أي من خلال التحامل على اللغة، إذ لا توجد لغة غير قادرة على تحويل أحداث الواقع ومظاهره ووقائعه إلى علاقات لغوية لها مدلولاتها شرط توفر العوامل المساعدة. فإذا كانت اللغة تغتني باغتناء مجتمعها وبيئتها، فهذا يعني أن نبحث عن أسباب قصور اللغة العربية، أو ما يبدو لنا قصوراً، من خلال المؤسسات والبنى الثقافية والاجتماعية والسياسية السائدة، لأن الحداثية في تحاملها اللغوي ليست إلاّ تعبيراً أسمى عن بلاهة الواقع والوعي العربيين معاً، وهي بلاهة مطبوعة بطابع مؤسساتي سلطوي. (3)

كان أدونيس من أهم الشخصيات التي نادت بتفجير اللغة –إلا أنه نفسه يعود ليقول في مقابلة معه: "إذا كان الإنسان حاضراً حقاً، فإن لغته ستكون، بالضرورة، لغة الحاضر ولغة الحضور. اللغة متحولة، تتبع العقل الذي يعقلها، والحساسية التي تتذوقها. اللغة العربية لا تزال بوصفها هوية كلية، لغة الماضي، لأن المجتمع العربي، بوصفه هوية كلية، لا يزال مجتمع الماضي. والإنسان العربي لا يزال، تبعاً لذلك، إنسان الماضي، فعقل العربي وفكره وحساسيته، كل ذلك لا يزال يتحرك ويعمل في إطار الماضي وأنساقه المعرفية. وكيف "تهتز" لغة في مجتمع جامد حتّى أعمق أعماقه؟ ومن "يهزها"؟... إن كان هناك "جمود" في اللغة العربية فهو جمود الإنسان العربي والمجتمع العربي". وهذا الجمود ليس نتيجةً لجمود في التراث بل نتيجةٌ لعلاقة سلفية معه تختلف جذرياً عن علاقة الحداثة بهذا التراث ذاته (4).

إن العلاقة السلفية تريد أن تذهب أنت إلى

التراث أي إلى الماضي، وهذا أمر غير ممكن أبداً لأنك لن تستطيع أن تدخل الماضي، بل أن تشده إليك وهذا ما تؤكده الحداثة التي تريد أن يكون التراث هو الوافد إليك، وهذا الوفود ليس صعباً لأنه قائم فيك، فأنت تتكلم لغته وتقرأ مكتوبه وتحاور شخصياته ورموزه، لذا سيفد إليك على عكس ما تريده التوسعية التي تقوم على إبقاء التراث في حيز حرفي مستقل عن الزمان والمكان.

إن علاقة الحداثة بالتراث لا تَكْمنُ في قدرة نماذج اتباعية تحاكي التراث وتقلده على مواكبة نماذج إبداعية ومناقشتها، فهذه نظرة سلفية يسخرها السلفيون ليحققوا موقعاً لهم في عالم معاصر يجعل الآنية الحاضرة آنيّة ماضية. أمّا الحداثة فتتخذ من التراث موقفاً آخر، تجعل من الآنية الماضية آنيَّةً حاضرة عندما تتابع قراءة النص التراثي فتولد تناصاً جديداً مع كل قراءة له ليتجدد النص في كل لحظة، وفي كل قراءة يصبح نصاً مكتشفاً من جديد ولهذا يكفّ النص التراثي عن كونه نصاً مستنفداً ليصبح نصاً غير قابل للاستنفاد مهما تعتق إبداعياً.

لا تضع الحداثة نفسها في مقابل التراث. فمعركة الحداثة العربية الأولى (حداثة جبران وظهور حركة شعر) والثانية (السياب –الملائكة) –والثالثة (عبد الصبور –أمل ونفل بلند حيدري – أدونيس –يوسف الخال –علي الجندي –محمد عمران –علي كنعان..)

كانت معركة موجهة لإنقاذ التراث من براثن السلفي، أي إنها معركة ضد التراث المتلبّس بالقدسية.

فالحداثة في نضالها من أجل التراث لا ضدَّه جعلت التراث مُكَوِّناً أساسياً من مكونات العملية الإبداعية المعاصرة، وأعادت إلى التراث حركته من دون أن يحتاج إلى هالات القدسية ولا إلى مفارقاتها التجريدية، ولم تكن للحداثة أيةُ حاجة في مواجهة التراثي من أجل حماية الحداثي، كما أن التراثي –من وجهة نظر الحداثة –لم يكن بحاجة إلى مواجهة الحداثي بعد أن تخلص من هالة القدسية التي أحاطته بها السلفية. وهنا تكمن الأصالة، فهي تربط الحداثة بالتراث، ليكون التقابل تراث /حداثة قد سقط تاريخياً وأثبت أنه مغلوطٌ منهجياً، أمّا التقابل الصحيح الذي أثبت صحته منهجياً فهو اتباع /إبداع. إن كلَّ كلامٍ في التراث يعني كلاماً في اللغة والنصوص فاللسان –أي اللسان العربي مثلاً –هو قدرة الإنسان العربي عبر تاريخه الطويل على التواصل. وتتمثل هذه القدرة في مجموعة من القواعد والقوانين والعلاقات التي تكمن في أذهان الناطقين بذاك اللسان والتي تتحول إلى وسيلة للتواصل إلاّ عندما تتجسد في كلام.

وهكذا فإن النص الذي يتجسد فيه التراث هو كلام جسَّد لغة زمانه. هنا تتماثل علاقة الأصالة بالتراث والحداثة مع علاقة اللسان باللغة والكلام. فالأصالة تتكون من تراث وحداثة كما يتكون اللسان من لغة وكلام.

نستطيع أن نفسر ذلك على النحو الآتي

التراث تداولياً فاعل لغوياً لأنه يلغي المتكلم ويبقى على النص. والحداثة تواصلياً فاعلة كلامياً لأنها تبقى على المتكلم الذي يصبح خطابه كلاماً، واللغة هي التجريد النهائي للكلام، والكلام يرجع إلى اللغة في أصواتها ومفرداتها وصيغها وتراكيبها ودلالتها.

وإذا كان الكلام يتطلب طرفي عملية التواصل فإن اللغة لا تفترض وجود هذين الطرفين (المتكلم والمخاطب) بعد أن تكوَّنت منهما، ولذلك أكدنا أنَّ التراث فاعلٌ لغوياً لأنه يفعل في النص

والحداثةُ فاعلةٌ كلامياً لأنها تفعل في المخاطب. والأصالةُ هي التي تجعل النص خطاباً قائماً بتحريكه أي بنقله من الماضي إلى الحاضر. فإذا كانت اللغة في النص قد كفت عن الحركة وتحولت إلى ثبات تأتي الحداثة لتلقي ذاك الثبات وتحركَ النص بتحويله إلى خطاب موجه إلى متلقٍ معاصر، أي أنها تنطلق من الكلام باعتباره تجسيداً للسان إلى النص التراثي.

أمّا السلفية فتنطلق من النص التراثي إلى اللغة ليكون ذلك شاهداً على قداسة اللغة و قداسة التراث، كي يصبح اللغوي في موضع التراثي، أي يصبح حضور التراثي في كل آن وزمان.

أمّا الانطلاق من الكلام إلى التراث فهو شاهد على آنية التراث وشاهد على راهنيته، إذ يشكل عندها أحد مستويات اللغة ليتحول حضور اللغوي في التراث إلى حضور آنيٍ في الفهم والنطق والتواصل أي أن اللسان العربي يتجسد في صيغ وجود لغوية إحداها لغة التراث (5).

وتتفق السلفية مع الحداثية (لا مع الحداثة) في عدائها للتراث في أن الحداثية moderisme تنتزع موقع المرسِل وتلغي المتلقي فيغيبُ المتكلمُ والمخاطَبُ معاً لتبقَ على المُرسَلَةِ معلقةً وحدها في الفراغ، فيتحول اللسان بمكونيه: اللغة والكلام إلى غايةٍ في ذاته وبهذا يصبح الكلامُ الذي هو تجسيد للغة غايةً في ذاته ويتحول إلى ميتا لغوي أي إلى (ما وراء اللغوي)، إذ ما قيمة النص الذي لا يهتم بمن بَثَّه ولا بمن يتلقاه ليكون مجرداً تجريداً كاملاً منخلعاً من كيانه اللساني ليتحول إلى كُتْلَةٍ صوتّية كما هي الشعائر الدينية أو الطقوس، أي أن يكف عن التحرك داخل آنيات الزمان ليقبع خارج الزمان. فالحداثية تنظر إلى النصوص خارج الماضي والحاضر، كما هي السلفية تماماً فلا يعود النص كلاماً إذ ليس هناك كلامٌ لا يشغل حيزه في لغة الناطقين به.

التداولي (الذي تقوم عليه السلفية والحداثية) ينطلق لغوياً من التفسير، أي مما هو معروف مسبقاً ليقوم عليه تناول النص، أمّا التواصلي (الذي تقوم عليه الحداثة) فينطلق من التأويل، والتأويل بحث عن البنية في النص أي بحث عمّا هو في داخل النص، لا عمّا يفسر به النص من خارجه. وإذا كان التأويل بحثاً عن البنية فهو يعني الكشف عن حقيقة، وليس تفسيراً لحقيقة مفترضة سلفاً، عندها يصبح القارئ مؤولاً بالقياس إلى ما يقوله النص، وتأويله هذا لا ينبع من التفسير، بل من تحليل بنية النص، أي إن التأويل نابع من النص ذاته، لا من حقيقة خارجَ النص. وبهذا تصبح الحقيقة التي يكشف عنها النص قاعدة منهجية وليستْ كائناً مستقلاً استُوليَ عليه وصار له سدنةٌ وحُرّاس.

عندما نقرأ اليوم قصيدة لامرئ القيس يتجسد الفعل اللغوي في كلام قد يختلف عن كلامنا الراهن، إذ قد تتتابع فيها ألفاظ وعبارات وتسميات لا تعني لنا شيئاً بل نحس فيها اختلاف العلامة (واللغة منظومة علامات) وربما اختلاف الدلالة لكننا لا نعاني من عدم الفهم لأن تلك اللغة (لغةَ زمان امرئ القيس) واللغةَ المعاصرةَ (لغتنا نحن) تنتميان إلى لسانٍ واحد وتلتقيان عند الكلام الناتج عن ذاك اللسان.

وعندما تتحول لغة امرئ القيس إلى كلامٍ في نطق لغة اليوم فإنها لا تلغي لغة اليوم، بل تؤكدها بتجسيدها موقفاً منها. أي بتحديدها موقعاً من الواقع القائم، فيتحول هذا الموقع إلى بعدٍ معرفي يساهم في عملية الفهم. وانطلاقاً من مفهوم التموقع هذا لن تكون لغة ذاك الواقع (واقع امرئ القيس) لغةً سابقةً على الفهم بالنسبة إلى الواقع القائم، بل لغة موازية في الفهم للغة الواقع القائم. والحداثة في نظرتها إلى اللغة تعتمد على

تحديد المواقع، بينما تلغي القدسية تلك المواقع ليتحول الفعل اللغوي إلى فعلٍ تكراري عوضاً عن أن يكون فعلاً ارتقائياً.

عندما نفرق بين القدسي والتراثي يصبح النص التراثي بصفته رسالةً موضوعَ إحياء بالنسبة إلى مُرسِله (أي المتكلم المعاصر) وبالنسبة إلى متلقيه (أي المخاطب) المتعاملِ معه ومتذوقِهِ. وسيحس هنا المتلقي بموقع بهذا التراث منه على الرغم من أنه سيحشد في لحظةٍ راهنة. وبهذا نرفع الثبات عن التراث ليعود إلى وضعه الطبيعي، أي ليصبح علامة على عودة العتيق غيرَ عتيقٍ ليصبح قابلاً للدخول في حوار مع الحاضر لتمكين أصوله وتجديده، أي تحريكه نحو المستقبل وليس نحو الماضي.

تنطلق حداثة اللغة من تحطيم قداستها. ولا يقضي على اللغة –كما يقول نجيب محفوظ– شيءٌ مثل تقديسها. فقد أدى الطابع المقدس المضفى على اللغة العربية إلى أن يعيش الإنسان العربي في اللغة لا أن تعيش اللغة فيه وأسوأ ما يمكن أن تصل إليه أمةٌ أنْ تعتقد أنها وصلت درجة الكمال، عندها ستدخل الكهف لتنام نومة أهل الكهف. ولن يُكتب لأمة مثلُ هذا إلا إذا أَطَّرَتْ نفسها ومؤسساتها (واللغة مؤسسةٌ) بإطار القدسية، فأصبح لفكرها قداستهُ وللغتها قداستُها ولموروثاتِها قداستُها.. عندها لن يشتغل بهذا الفكر واللغة إلا الأولياء والقديسون.

"ولذا فقد جاءت الحداثة اللغوية لترجع للكلمة مواقفها بعد أن بولغ في تصنيمها فكانت ثورة على صنمية اللغة."

لعلنا جميعاً نتذكر موقف الأديب المصري عباس محمود العقاد إزاء كلمة (تَحَمَّمَ) التي استخدمها جبران في بيت له يقول: (هل تحممت بعطر وتنشفت بنور) فالعقاد –انطلاقاً من قدسية النص اللغوي –يرفض هذه الكلمة رفضاً قاطعاً، فهي خطأ لغوي صارخ، والصواب هو (استحممت) وليست (تحممت).

هذا الكلام وغيره استثار حميّة جبران فرد في مقالة عنوانها "لكم لغتكم ولي لغتي" يقول في مطلعها: "لكم من اللغة العربية ما شئتم، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي. لكم منها جثث محنطة باردة جامدة تحسبوها الكل بالكل، ولي منها أجسادٌ (حيَّةٌ) لا قيمة لها بذاتها، بل كل قيمتها بالروح التي تحل فيها" (6).

عندما كتب خليل حاوي ديوانه "نهر الرماد" كانت الفكرة الغالبة في الحركة الشعرية العربية الحديثة هي استعادة الأسطورة، فالأسطورة التموزية التي طبعت شعر السياب وأدونيس وحاوي والخال والآخرين في الخمسينات كانت معادلاً موضوعياً للواقع المؤسطر الذي ينبعث من رماده، ويعود، أي ينهض من الموت، ليتابع سيرة حياته.

كتب أدونيس: "تموز يستدير نحو خصمه"، وتموز اسم آخر لإبراهيم عند يوسف الخال، أو للعنقاء عند خليل حاوي أو لعيني عشتار في شعر السياب وكان هذا التموز الاسم العربي المخبأ في ثنايا الحكاية المنسية –وكان المشروعُ الثقافي العربي برمته قائماً على احتمال الاستعادة، الماضي يستعاد من الانبعاث، الموت يحيا، وتعود الأشياء إلى مسيرتها الطبيعية:

كانت الأسطورة هي الوعاء، تحملنا من الماضي إلى المستقبل، إنها مستودع الثورة الذي ينتظر هذه الأرض، تستيقظ فينا الأسطورة و"يهطل المطر" كما كتب السياب، يستفيق فينا المستقبل محمولاً في استعادة الحياة من الماضي، وتعود اللغة العربية، بوصفها لغة العصر، ويعود الإنسان العربي إلى مستقبله بعد أن يسيطر على ماضيه.

> **كانت ابتهالية السياب في قصيدته "أنشودة المطر" هي أكثر تعبيرات تلك المرحلة اكتمالاً.. ففي عيني عشتار اللتين تحولتا إلى شرفة المستقبل، يرى الشاعر المستقبل، وهو يستفيق من قبر الماضي، ويرى الأرض وهي ترتوي بالماء.**

والأسطورة التموزية لم تستكمل حياتها الشعرية بمعزل عن الواقع الثقافي السياسي العربي. فالعرب في الخمسينات كانوا يحلمون بالثورة –الانقلاب الذي يستعيد الماضي ويقذفه إلى المستقبل. كانت الحياة السياسية العربية تعج بالانقلابيين الحالمين بالتغيير وبانبعاث الماضي، وجاءت الثورة بالانقلاب، جاءت من حيث لم يكن الحداثيون العرب يتوقعون، لأنها جاءت على شكل استيلاء عسكري على السلطة في مصر، ثمّ توالت بعدها مرحلة الانقلابات العسكرية، التي عمت الوطن العربي وحولته إلى أتون لغوي.

الأتون اللغوي، هذه هي العبارة –المفتاح، التي تكشف لنا تلك المرحلة المليئة بالأحلام الناقصة، كانت النخبة تحلم بالتغيير وبالتعبير، فجاء التغيير ضد التعبير، ثمّ التقيا مجدداً، ليس في السجون وحدها، ولكن في المجتمع، حيث تحولت "الطليعة" الانقلابية إلى صورة عن مستقبل المجتمع، وتحول المجتمع إلى أتّون يغلي باللغة وبالقمع وبالتغيير القادم من فوق.

ليست الأسطورة التموزية مسؤولة عن هذا التحول الذي عصفت بالمشرق العربي في الخمسينات والستينات، لكنها كانت إحدى تعبيراته. فالأزمة السياسية –الفكرية، أزمة الشرعية، تحولت مع إنشاء (دولة إسرائيل) ومع هزيمة العرب في 1948 إلى أزمة مستعصية، كان لا بد من كسرها بطريقة إرادية، ولو عبر الانقلاب العسكري.

وحين أعاد الحداثيون تموز من غيبته الطويلة من الموت، لم يجد العذارى يستقبلنه في الطرقات الترابية، بل وجد الخيبة، تحول إلى (لعازر عام 62) كما كتب خليل حاوي، وهو يدعو إلى العودة إلى القبر بعد إعلان اليأس من الخلاص، وابتدأت مسيرة الابتعاد الشعري – الثقافي عن الحلم –الوهم، أدونيس لَجَأَ إلى مهيار كي يصوغ من علاقة الواقع بالحلم احتمالاته الجديدة، ويوسف الخال أعلن جدار اللغة والسياب رحل، وبدأت الكتابة الشعرية الحداثية رحلتها نحو اكتشاف كتابة بعيداً عن الحلم الأسطوري القديم.

الأسطورة الأدبية كانت تحايلاً على اللغة بوهم الاستعادة، والأسطورة السياسية كانت تحايلاً على التاريخ بوهم الاستيلاء عليه من فوق.

لم تكن الحيلة الأدبية مجرد حيلة شعرية، فلقد تجسدت في جميع مناحي الحياة الأدبية والفكرية، من فلسفة اللغة إلى فلسفة القومية إلى الخصوصية والاشتراكية العربية.. إلى آخره.. غير أن الأهمية القصوى للحيلة الأدبية تكمن في أنها كانت حركة ذات اتجاهين:

الاتجاه الأول توليفي، أي محاولة لدمج عناصر الماضي بعناصر المستقبل بطريقة عشوائية إرادوية، فجاء الشعر الحداثي ومعه الرواية الحداثية، ليشكل عالماً احتمالياً يستعير الواقع ليبتعد عنه، ويرسم الأفق ليستعيد نبرة النبوءة (الشعر)، أو نبرة التوفيق بين العقل والنقل، بن الحلم والواقع (الرواية).

الاتجاه الثاني هو التوازي، أي خلق عالم بديل موازٍ للعالم الحقيقي عالم تخلقه الكلمات، وبذلك خرجت الحركة الشعرية من الحداثة إلى الحداثة التي كانت حيلتها أن تنتظر تموز أو المخلص انتظاراًً مطلقاً، انتظاراً يقوم على خلق عالم موازٍ بالكلمات فقط. وعندما جاءت الخيبة انكسرت الأدوات وطلع الأدب ليشكل في معالمه الرئيسة شهادة خيبة مبقعةٍ بالأساطير

والاحتمالات التي لم يكن أحد يتوقع تحققها إلاّ بالكلمات..

كيف دخل النقد الأدبي العربي إلى الحداثة.. وكيف عاد بعضه ليخرج من هذه الحداثة نحو الحداثية أو السلفية؟

كان ظهور الأجناس الأدبية الجديدة في الأدب العربي أول حافز لتشكل تيار الحداثة في النقد، وها قد مضى أكثر من خمسين عاماً على ظهور القصيدة الأولى من الشعر الحر، أي من القصيدة الحداثية، والخمسون عاماً هذه تقو ل إن هذه القصيدة كانت أكثر من حلم ووعدٍ صارا حقيقة ينبغي أن ننظر فيها وألا نكتفي بالأمل والدعوة إلى المستقبل. وصار بين أيدينا خمسون عاماً من الإبداع تشكل تراثاً حداثياً-، وهكذا بات للحداثة تراث -وهو تراث ليس عظيماً دائماً، وليس أيضاً بمنجى من النقد. ولدينا أيضاً خمسون عاماً من النقد تشكل تجربة وامتحاناً للأفكار والطروحات، لذا كان لا بد من المراجعة والحوار. وهكذا تأسس في النقد العربي تياران، تيار يدعو إلى الحوار وشرعية الاختلاف في الرأي والنظر والبحث وهو التيار الحداثي، وتيار آخر يحول حق الاختلاف إلى خلاف. والآخر إلى نقيض بدل أن يكون امتداداً على الرغم من أن النقد يقوم على الاختلاف الذي أساسه التفارق والتفاضل -كما يقول أبو حيان التوحيدي، أي خروج الأشياء والأفكار والرؤى من سديم التماثل وتعيينها في الزمان والمكان. المختلف هو الموجود بالفعل، أمّا الخلاف فهو نفي للآخر يحمل في طياته الاتهام والتجريح، وربما التفكير والخيانة، وفي أقل درجاته التبعية للآخر.

بدأ خروج النقد من الحداثة إلى السلفية والحداثية مع سقوط الآخر، المنظومة الاشتراكية والاتحاد السوفيتي، وتشكل الواحدية بدلاً من التعددية متمثلة بالقطب الواحد: الولايات المتحدة، أي مع تشكل نظام عالمي جديد لا يلغي الآخر فقط، بل يقضي عليه ويمحوه عن وجه الأرض. عندها بدأت بوادر الحداثية النقدية -في مقابل الحداثة.. وكان من أوائل إعلانات هذه الحداثية النقدية تقرير الدكتور مصطفى. هدّارة إلى الرئيس المصري الذي يتهم الحداثيين بالإلحاد ويدعو إلى إقامة الحدِّ عليهم منهم كفار ملحدون أعداءٌ للأمة وكذلك حملة عبد الصبور شاهين المعروفة على نصر حامد أبو زيد.. ثمّ حملة حزب العمل في مصر على رواية حيدر حيدر: وليمة لأعشاب البحر عند طباعتها في مصر وما تزامن مع هذا كله من إصدار الدكتور عبد العزيز حمودة لكتابيه: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك عام 1998، والمرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية عام 2001 (7).

وإذا كان الدكتور عبد العزيز حمودة قد خصص كتابه الأول لدحض مقولات البنيوية وما بعد البنيوية كما يقول فقد كان الهدف الرئيسي من كتابه الثاني "تأسيس شرعية الماضي التراثي، وليس الحاضر الحداثي أو غير الحداثي (ص 11). خصوصاً بعد أن أصبحت الحداثة" تياراً قوياً عالي الصوت مع صدور مجلة فصول في بداية الثمانينات "لتمثل -حسب رأيه -ذروة الارتماء في أحضان الثقافة الغربية" (ص 25)، وفصول هي المجلة التي أسسها عز الدين إسماعيل في أوائل الثمانينيات ويحدّد ما دفعه إلى تأسيسها قائلاً: "لا يمكنك وأنت في أوائل الثمانينات أن تمارس لغتك وتفكيرك ومنطقك وأساليب تعاملك مع الأدب والشعر والنقد نفسه كما كانت تمارس في الأربعينيات أو قبل الأربعينيات. محال أن يظل الإنسان في هذه المستويات متجمداً عند معطيات حقبة مضت عليها عدة عقود من الزمن".

قسم د. حمودة كتابه إلى قسمين، عَنْوَنَ الأول بالحداثة والقطعية مع التراث، وعنون الثاني بـ "وصل ما انقطع: نحو نظرية نقدية عربية".

يتخذ القسم الأول طابعاً صحفياً يقوم على توارد للخواطر يعتقد صاحبها أنها مقولات أو مسلمات مثل: الحداثة تفتح الطريق أمام التبعية الثقافية وتكرسها، وأن الحداثة تقوم على قطيعة مع التراث يقابلها الارتماء الكامل في أحضان الآخر، ولا تخلو هذه المقدسات من اتهامات بالخيانة تؤكد أن الحداثة مدعومة من CIA ، وهي التي تمول النشاطات الحداثية، وقد اشتم حمودة هذا من كتاب الباحثة البريطانية فرانسيس سوندرز: من الذي دفع أجر العازف: دور المخابرات الأمريكية في الثورة الثقافية "وهو كتاب لا يحوي أي حديث ملموس عمّا أورده الكاتب، بل كان يشتّمهُ شماً لا بالعقل بل بحاسّةِ الأنف ودليله على ذلك أن الـ CIA كانت تمول أنشطة ثقافية مختلفة ومتباينة في دول عديدة من العالم، فلماذا ننفي أنها مولت أنشطة الحداثيين العرب؟ (ص35)، وهكذا يُقوّل حمودة الكتابَ كما يُقوّل الكُتّابَ، فهذا عبد الله الغذامي يقول في مقدمة "الخطيئة والتكفير": ولذلك احترتُ أمّام نفسي، وأمام موضوعي، ورحتُ أبحث عن نموذج استظل بظله، ومحتمياً بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع في النفس، كي لا أجتر أعشاب الأمس "فيستشهد بعبارة: كي لا أجتر أعشاب الأمس على أنها قطيعة مع التراث (ص 39) ويستنتج منها ثنائية: الانبهار /الاحتقار، الانبهار بإنجازات العقل الغربي، والاحتقار لإنجازات العقل العربي.

وتتلازم عبارة الحداثة في الفصل دائماً مع تفسيرها وهو تحقيق قطيعة معرفية مع التراث (ص 40) فالتراث –كما يقول –إطار مرجعي مرفوض عند الحداثيين، فإذا صرح ناقد بأنه يريد "تحطيم القوالب المنجزة الثابتة لمنظومة قيم بالية "يفسر ذلك بأنه احتقار للتراث، بل على أنه احتقار للعقل العربي، ويقوم بذلك بحجة أن أصحاب الحداثة لا يجدون الجرأة التي تمكنهم من الاعتراف بذلك، لكنه هو يجد الجرأة على تقويلهم ما لم يقولوه –وتسود عقلية المؤامرة على مقولات الكتاب، فالمخابرات المركزية تتحكم بالعالم كله، وهي التي تسيّره وتمسك بعصا المايسترو كي يعزف العازفون فـ "هي التي تقوم بدفع أجر العازف بسخاء، فقد كانت تقوم طوال الوقت باختيار الألحان التي عزفها الجميع، والحداثيون من بينهم، بالطبع، والتي ظلَّ البعض يرقص على نغماتها ويطلب من الجميع أن يرقصوا عليها" (ص 73). لكنه يضطر أخيراً للاعتراف "لأنني فعلاً لا أعرف اسم مثقف عربي أو مصري واحد على الأقل دفعت له المخابرات الأمريكية. ولا بد أنها دفعت للعشرات في مصر والعالم العربي" (ص 74) وبعد أن كان هذا القسم عرضاً وتقويلاً لكتاب سوندرز يتحول في جزئه الأخير إلى بيان سياسي ضد اليسار فالمخابرات الأمريكية مَوّلت مؤتمراً شيوعياً رسمياً، ودفعت لأقطابه (ص 73) وجندت صفوة المفكرين من كل أنحاء العالم في المعسكرين الشيوعي وغير الشيوعي ليصبح الاتهام بالقطعية مع التراث أخيراً اتهاماً بالعمالة يقبض أصحابها أجراً لينفذوا عملياتها التخريبية (ص 80).

إذا تركنا القسم الأول الذي أشرنا إلى طابعه الصحفي التحريضي الذي قال صاحبه عن نفسه أنه أراد أن يكون فيه "أكثر جرأة.. وأقلَّ تأدباً". والعبارة له في المقدمة (ص9) لننتقل إلى القسم الثاني الذي حمل عنوان "نحو نظرية نقدية عربية"، ويضم فصلين:

النظرية اللغوية العربية والنظرية الأدبية العربية، سنجد أننا انتقلنا من الطابع التحريضي

الصحفي إلى مغالطات علمية هدفها تقويل العلم ما لا يحتمل قوله منها مثلاً أنه عدَّ ثنائية اللفظ /المعنى معادلة لثنائية سوسير: تصور (الدال /المدلول) مع العلم أن ثنائية سوسير ثنائية ضدية أمّا ثنائية الجرجاني (اللفظ المعنى) فليست ضدية بل يستدعي أحد طرفيها الآخر، وتأتي هذه المغالطات انطلاقه من أن ثنائية سوسير اللغة /الكلام مرادفة لثنائية اللغة المنطوقة /اللغة المكتوبة لكن..

أراد د. حمودة أن يقتفي خط سوسير (البنيوي والحداثي) ليبني على طريقته نظرية لغوية عربية يجعلها منطلقاً تقوم عليه النظرية الأدبية العربية، كما هو الحال في النظريات الأدبية الغربية (–أليس هذا اتباعاً –ألا ترون كذلك؟! على الرغم من أنه ينادي بملء فيه بخصوصية الثقافة العربية إبداعاً ونقداً، لكن المشكلة في أن الباحث لم يستطع الإمساك بالخطوط العامة الرئيسة لنظرية سوسير، والإلمام بالخطوط العامة الرئيسة للعلوم اللغوية والأدبية العربية التراثية. واتجه بدلاً من ذلك إلى البلاغيين فأخطأ الطريق، ولذلك فقد ساوى بين مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني ومفهوم المنظومة، النظام system عند سوسير وهما مفهومان مختلفان، فالنظم تصور أسلوبي بلاغي، والمنظومة تصور لغوي بنيوي، والنظم منطوق متحقق والمنظومة مفهوم ذهني متصور لأنه لغة.

— ،، —

وهكذا فإن انعكاس نظرية حمودة النقدية في مراياه المقعرة جعلها لا تؤسس لنظرية نقدية عربية بسبب عجزها عن التأسيس ونتيجة لما مارسته من مصادرات وضغوط، ولأنها وضعت مقولة التراث في معارضة ومقابلة مع المعاصرة والحداثة اللتين اختزلتهما إلى انتهاك استعماري وتبعية واختراق إمبريالي وغزو ثقافي.

— ،، —

وهكذا كان لا بد من عرض النظرية على مرايا مستوية تعيد تشكيل الأدب والنقد ليقوم على "حدس ممكنات العالم بعد إصاخة السمع إلى همس الواقع من تحت مظاهره الصاخبة، وهذه الإصاخة هي نوع من تواصل حميم مع ذاتية العالم وماهية الأشياء القابلة للتشكل إلى ما لا نهاية.. ودعوة إلى الخروج من القوالب الجامدة، والأنساق المغلقة والخروج عليها"..

فالنقد الأدبي مدعو إلى أن يكون حُراً يبحث عن الحقيقة، والحقيقة والجمال صنوان متلازمان" (8). والنقد الأدبي، قبل أن يصنف ويبوب ويحلل ويحكم، لا بد من أن يكشف عن المنهج الذي بني عليه النص الأدبي، والرؤية التي يعبر عنها، وذلك بالكشف عن علاقاته الداخلية، أو منطقه الداخلي، ومدى اتساقها أو اتساقه مع علاقات الواقع ومنطقه.

وليس بوسعه أن يفعل ذلك ما لم يستند هو نفسه إلى منهج مفتوح، ورؤية مفتوحة تتجاوز ما كان من محاولات حشر النصوص الأدبية في قوالب مسبقة الصنع.. وتتجاوز ذاتية الناقد إلى موضوعية النقد من دون أن تحذفها.

وثانيتهما: ربط الخاص بالعام، أي ربط النقد الأدبي بالنقد العام، فليس من الممكن أن ينشأ نقد أدبي حداثي –نسبة إلى الحداثة –يستحق اسمه في ظل غياب نقد عام، لوجود ظروف يغيب فيها حق الاختلاف وحرية الرأي، لأن غيابهما يلغي فاعلية العقل الذي ينتج ويختلف ليبقى دائماً مفتوحاً ومنتجاً ومولداً.

***

الهوامش:

(1)- مطاع الصفدي: مغامرة الاختلاف والحداثة. مجلة الفكر العربي المعاصر -العدد 46 -صيف 1987. ص 4 -17.

(2)- إبراهيم المحمود: اللغة العربية الراهنة بين أصالة غائبة ومعاصرة خائبة. مجلة الطريق. العدد السادس. كانون الأول 1989. ص 84.

(3)- المرجع السابق نفسه.

(4)- أدونيس. لقاء. مجلة النهج العدد 25، عام 1989.

(5)- رضوان القضماني: اللسانيات وصيغ وجود اللغة القومية. الأسبوع الأدبي، العدد 133، 1989.

(6)- عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. دار العلم للملايين 1954. ص 173 -174.

(7)- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة. عالم المعرفة. 232 نيسان 1998.

-المرايا المقعرة. عالم المعرفة. العدد 272. أغسطس 2001.

(8)- جاد الكريم جباعي. منطق اللغة وإشكالية النقد. مخطوط.

■■■

الخطاب الشعري
في تجربة الحداثة السورية

د.نزار بريك هنيدي- سورية

أولت الدراسات الأدبية الحديثة، بمذاهبها وتياراتها المختلفة، اللسانية والسيميائية والبنيوية والتفكيكية وغيرها، اهتماماً خاصاً بالخطاب الشعري، ودراسة عناصره ومكوّناته، وبنيته ووظيفته، وسماته الخاصة التي تفرقه عن غيره من أشكال الخطاب الأخرى. وقد أدى ذلك كله إلى تشكيل ركام هائل من التعريفات والمقولات والمفاهيم والمصطلحات والنظريات المتداخلة والمتشابكة. ولا شك أن محاولة فك خيوط هذا الركام يشكل مغامرة معقدة، ومثيرة، وضرورية في الوقت نفسه، إلا أن ذلك ليس موضوعنا في هذه الدراسة التي لا نطمح من خلالها إلى أكثر من تسليط الضوء على بعض الملامح العامة للتحولات التي لحقت بعناصر هذا الخطاب، وتجليات هذه التحولات في قصائد عدد من شعراء الحداثة في سورية. ومما لا شك فيه أن ذلك سيدفع بنا إلى تبسيط المفاهيم واختزالها والتعامل معها في معطياتها العامة، التي وإن كانت تبتعد قليلاً عن الدقة العلمية، إلا أنها تكفي لإنجاز بحثنا ضمن الحدود المرسومة له.

وفي سبيل ذلك، سنعمد إلى دراسة عدد من مكوّنات الخطاب الشعري وخصائصه، لنرى كيف عالجها شعراء الحداثة، ونتبّع المآل الذي آلت إليه في نصوصهم.

أولاً: اللغة:

مما لا شك فيه أن الشعر خطاب باللغة وفي اللغة. فهو فاعلية لغوية في المقام الأول. ولا بدّ هنا من الإشارة إلى قول (مالارميه) المشهور: (إن القصيدة يا ديغا لا تتكوّن من أفكار أو من عواطف أو من أحاسيس، بل تتكوّن من كلمات). وإلى قول (ميكائيل ريفاتير): (إن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات) (1) فالفرق الحاسم بين النثر والشعر يكمن أساساً في طريقة تناول اللغة وتوظيفها. ذلك أن اللغة في النثر وسيلة إلى بلوغ غاية، هي توصيل معنى واضح محدد إلى المتلقي أو المخاطَب. وتنجح اللغة في تأدية وظيفتها هذه كلما كانت الدوال فيها متطابقة مع مدلولاتها المحددة سلفاً في المعجم اللغوي، وكلما كانت بعيدة عن التعقيد والتخييل والإنشاء، بحيث تتجه نحو توضيح المعنى مباشرة دون مداورة أو اهتمام بالجانب الجمالي الصوتي أو الإيقاعي أو التخييلي. فهي لغة حيادية، عامة مشتركة بين جميع الناس، تصف الأشياء من

خارجها دون أن تتفاعل مع أحاسيس أو حواس القائل أو المتلقي. أمّا اللغة في الخطاب الشعري، فهي غاية في حد ذاتها. فالدور الأساس للكلمات هنا هي أن تكون الأحجار التي يتكوّن منها المعمار الشعري، أو أن تكون الخيوط التي يتألف منها نسيج القصيدة، وفق التعبير المأثور عن الجاحظ. ومعنى الكلمة في الخطاب الشعري غير محدد سلفاً في داخلها، وإنما يشعّ منها من خلال تفاعلها مع مجاوراتها في التركيب النحوي، ومن خلال صوتها وإيقاعها وانسجامها مع المناخ العام للنص، ومما تختزنه من شحنات انفعالية متولدة من رحلتها الطويلة في الزمان والمكان، ومن خلال العلاقة الشخصية لكل من الشاعر والمتلقي معها. وبذلك تأخذ العلاقة بين الدوال والمدلولات في الخطاب الشعري بعداً مختلفاً عن العلاقة بينهما في الخطاب النثري أو في الكلام العادي. فالخطاب الشعري يمارس ما يسميه (رومان ياكوبسون): (عنفاً منظماً يرتكب بحق الكلام الاعتيادي، لأن ثمّة عدم تناسب بين الدوال والمدلولات، فاللغة فيه تلفت الانتباه إلى ذاتها، وتزهو بكينونتها المادية). (2). إن الخطاب الشعري يغرّب أو يستلب الكلام الاعتيادي، ولكنه في فعله هذا، وبصورة تنطوي على مفارقة، يبلغ بنا إلى تملك أعمق وأكثر امتلاءً وصميمية للتجربة (3).

وإذا كان الكلام السابق ينطبق على الخطاب الشعري بالمطلق، قديمه وحديثه، إلا أن الشعراء التقليدين بغالبيتهم، ظلّوا أكثر قرباً من لغة النثر والكلام العادي.، فقد بقيت القصيدة التقليدية مرتبطة بمناسبة قولها، وبالرسالة المباشرة التي يريد الشاعر توصيلها إلى قرائه ومستمعيه، وبقيت الدوال أكثر قرباً من مدلولاتها التي وضعت لها في الأصل. وقد بالغ عدد من الشعراء التقليديين المعاصرين (والمعاصرة غير الحداثة) في الابتعاد عن اللغة الإبداعية، حين عادوا إلى القواميس والمعاجم يستخرجون منها الكلمات الغريبة التي ابتعدت عن نطاق اللغة المستعملة بين الناس، ليأخذوا معانيها الدقيقة المنصوص عنها، ويستخدمونها في قصائدهم للتدليل على سعة ثقافتهم وعمق ارتباطهم بتراثهم. فازدادوا بذلك بعداً عن لغة الشعر الحقيقية من حيث لا يدرون.

"وذلك كان الإنجاز الأول لحركة الحداثة هي الثورة على الكلمات القاموسية التي خرجت من لغة الحياة اليومية."

فالشاعر ت. س إليوت، الذي يعتبر واحداً من أكبر سدنة الحداثة الشعرية في العالم يقول (4): (إن هناك قانوناً واحداً من قوانين الطبيعة هو أكثر من أيّ من التيارات أو المؤثرات المتغيّرة القادمة من الخارج أو من الماضي، وهو القانون الذي يقضي بألاّ يتيه الشعر مفرطاً في البعد عن لغة الحياة العاديّة التي نستعملها ونسمعها، وسواء أكان الشعر قائماً على النبرة أو على المقطع الصوتي، وعلى القافية أو دونها، ومحافظاً على الشكل أو حرّاً، فإنه لا يطيق فقدان اتصاله بلغة التعامل العام المتغيّرة). ولذلك فإنه يندر أن تعثر على كلمة غريبة أو مهجورة في قصائد أي شاعر من شعراء الحداثة حتّى عند من كان أشدهم غموضاً. فالغموض في القصيدة الحديثة لا ينشأ عن جهل القارىء بمعنى الكلمة، وإنما فيما يشيعه الاستعمال الشعري لها في كونها عنصراً عضوياً من بنية القصيدة في علاقاتها الداخلية مع غيرها من الكلمات، وفي تفاعلها مع المناخ العام للنص وإيقاعه وصورة التخييلية. بمعنى أن اللغة الشعرية الحديثة وإن كانت تمتح من معين اللغة اليومية، إلا أنها على حد تعبير (أدونيس): (اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجاري. إنها نوع من العودة إلى البراءة

الأولى في الكلمات. وفي العودة إلى براءة الكلمة عودة إلى إيقاعها البدئي، أعني إلى شكل تعبيري مشحون بهذه البراءة) (5).

ــــ ،، ــــ

إن الشعر، كما يقول (البيريس) هو تمرّد أو نضال ضد اللغة (6) وفيه تنزاح اللفظة عن مدلولها الأصلي الذي وضعت له بحيث تصبح قادرة على الإشعاع بطيف واسع من المعاني، التي تتعدّد وتتنوع بتنوع القراءات المختلفة. وربما كانت هذه الخصيصة الرئيسة من خصائص اللغة الشعرية هي التي تمنح القارىء (لذة النص).

ــــ ،، ــــ

ويمكن لنا أن ن تمثّل لما قلناه حول لغة الخطاب الشعري الحديث بنص قصير لأدونيس يقوله فيه:

مسافر تركت وجهي على

زجاج قنديلي

خريطتي أرض بلا خالق

والرفض إنجيلي(7)

وأول ما يمكن لنا ملاحظته في هذا النص، أن جميع مفرداته من الكلمات التي يستعملها الناس في حياتهم اليومية، إذ لا وجود فيها لأية كلمة قديمة أو مهجورة تحتاج إلى معجم لمعرفة معناها. فالغموض الشفيف الذي يطالع القارىء للوهلة الأولى لم ينجم عن غرابة المفردات وإنما عن طريقة تعالقها ببعضها وتأديتها لوظيفتها ضمن بنية النص. ولنلاحظ كيف تنزاح الكلمات عن مدلولاتها الأصلية، فلفظة (مسافر) هنا لا تعني الرجل الذي يسافر من مكان إلى آخر، وإنما تكتسب مدلولات جديدة من خلال النص بحيث توحي بالحيرة والشك والتمرد والرفض. كما أن كلمة (وجهي) تنزاح أيضاً عن مدلولها الأصلي، لأن وجه الإنسان الحقيقي لا يمكن تركه على زجاج القنديل، ولا يمكن البتة فهم ما يعبر الشاعر عنه لو أننا أخذنا بالمعاني الأصلية للكلمات، أو لو أننا قرأنا النص كما نقرأ نصاً نثرياً عادياً. ولنلاحظ أيضاً أن النص يبقى مفتوحاً لقراءات متعددة، تتنوع بتنوع القراء، لأن كل لفظة أو تركيب قد ترتبط في ذاكرة القارئ أو خبرته بمعاني أو مدلولات أو حالات تختلف بحسب تجربته الشخصية. ولا شك أن ذلك كله هو ما يمنح مثل هذا النص شعريته الحقيقية.

ثانياً: الموسيقا

لا شكّ أن الموسيقا هي عنصر تكويني أساس في بنية الخطاب الشعري. بل إن القصيدة (كما يقول ت. س. إليوت): (قد ترمي إلى تحقيق ذاتها أولاً باعتبارها إيقاعاً مستقلاً قبل أن تصل إلى التعبير بالكلمات. فالإيقاع سابق على اللغة، وهناك الكثير من الدلائل التي تجعلنا نتخيّل أن الإنسان البدائي قد استخدام الإيقاعات المختلفة كإشارات تعبّر عن انفعالاته قبل أن يتوصل إلى اختراع الكلمات. ولا ريب في أنه ربط الإيقاع بالمعنى استناداً إلى تأثره بإيقاعات الطبيعة من حوله. بالإضافة إلى الإيقاعات التي كانت تعتمل في داخله وهو يواجه المواقف المختلفة) (8).

وفي اعتقادي أن الشاعر يعاني القصيدة كنغم أولاً. ذلك أن هذا النغم الذي ينبثق من أعماق الشاعر ويملأ وجدانه هو التعبير الأولي عن المشاعر التي تجيش في نفسه حيال المحرض (الداخلي أو الخارجي) الذي استثارها قبل أن يكتسي بالكلمات، وقبل أن يكتمل المعنى. ذلك أن الموسيقا التي تنبع من النغم الأولي الذي وصفناه هي التي تعمل على تشكيل المعنى بطريقة أو بأخرى.

وهو ما كان يؤكده الشاعر والناقد الانكليزي الفذ (كولردج) الذي كان يؤمن بأن (الوزن أو الموسيقا جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري، وكان في تحليله للنماذج الشعرية المختلفة يوضح كيف يؤكد الوزن المعنى، وكيف تؤثر العاطفة في الوزن

والنغم، بل كيف يعبر النغم عن شخصية المتكلم. ولم يكن يعتبر الوزن قالباً خارجياً جامداً يفرض على التجربة فرضاً، وإنما كان يعتقد أن الوزن والتجربة الشعرية بشتى عناصرها يولدان معاً في نفس اللحظة.) (9).

وإذا كان الوزن يشكل الموسيقا الخارجية للنص، فإن هناك موسيقى أخرى هي الموسيقى الداخلية التي يقول عنها (لامبورون) في كتابه (أسس النقد): توجد موسيقى داخلية في الشعر، وهي أوسع من الوزن والنظم المجردين، وإن هذه الموسيقا الداخلية يشخصها جانبان مهمان، هما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة، ثمّ المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى. وفي هذا المجال أيضاً يقول (ت. س. إليوت) في مقالته الشهيرة (موسيقا الشعر): (إن القصيدة الموسيقية هي القصيدة التي لها نمط موسيقي من الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلفها، وإن هذين النمطين هما شيء واحد ولا ينفصلان. ويقول إن موسيقا الكلمة تنبع من علاقتها بالكلمات السابقة عليها والتالية بعدها مباشرة، وبصورة غير محددة من علاقتها بسائر سياقها ومن علاقة أخرى هي تلك العلاقة القائمة بين معناها المباشر في ذلك السياق وبين كل المعاني الأخرى التي سبق أن كانت لها في سياقات أخرى. كما أن تنافر الأصوات بل تنافر الألحان لهما مكانهما، كما يجب أن يوجد تماماً في القصيدة مهما كان طولها مواقف انتقال بين الفقرات 125

ـــ ،، ـــ

الأعظم أو الأدنى حدة لإعطاء إيقاع يمثل الإنفعال المتموج الذي هو أمر جوهري للبنية الموسيقية لمجمل القصيدة. ويتحدث إليوت عن موسيقا الأخيلة بمقدار ما هي موسيقا الصوت ويؤكد: (إن موسيقا الشعر ليست شيئاً يوجد مستقلاً عن المعنى) (10).

ـــ ،، ـــ

إلا أن المسألة لم تعد بهذا الشكل عند أصحاب الخطاب الشعري التقليدي من الشعراء المعاصرين المحافظين، الذين أصبح الوزن على أيديهم مجرد صندوق إيقاعي خارجي معزول عن بنية النص، وعاجز عن التناغم مع الحالة الشعورية التي يريد الشاعر نقلها إلى المتلقي. وهو ما أدركته حركة الحداثة التي أكدت أن الموسيقا الحقيقية للنص الشعري هي التي تكون متضمنة عضوياً في بنية النص ذاته، متواشجة مع المناخ العام للنص والرؤيا التي يوحي بها ومتضافرة مع الصور التخييلية ومع البناء النحوي ومع العلاقات الداخلية القائمة بين الكلمات المتجاورة والجمل والمقاطع المتتابعة.

لنصغ إلى هذا المقطع للشاعر فايز خضور، ولننتبّه كيف استطاع أن ينقل لنا إيقاع (رأس السنة الراقص):

يا خمر الأقبية افتتحي هيجان الرقص المعتوه.
ويا ريح الطوفان انعتقي،
(ديسكو، ديسكو، ديسكو، جيرك.)
ملك، آس، بنت،
ولد،
غش،
كذب، نرد، غضب،
ضحك،
سطو،
خوف، عيب، رهبه (11).

ـــ ،، ـــ

وهناك تقنيات خاصة، شاعت لدى شعراء الحداثة، لتلوين إيقاع القصيدة والنأي به عن الرتابة، مثل تنويع القوافي والتقفية الداخلية، وتوازي الجمل، وتكرار مفردات بعينها، أو تكرار صيغ نحوية متماثلة، كما نرى في هذا المقطع لمحمد عمران:

ـــ ،، ـــ

الحب رباني، الحب كتابي، الحب سحابي.
الحب طريقي، الحب رفيقي، الحب حريقي
الحب صلاتي، ناري، ورمادي
آه
لو أن الحب معي
لو أن الموت معي
لو أني
آه
كل الأشياء معي
الله، الموت، الحب

سلام
لكني وحدي) (12).

وحتى في غياب (التفعيلة)، استطاع شاعر الحداثة أن يولد الموسيقا الداخلية من التقطيع والتوازن والتكرار والتشكيل النسقي، ما نجد في النص التالي لنزيه أبو عفش:

جعبــــة للــــزاد	**وجعبــــة للرصــــاص**
يــــد للعطـــاء	**ويــــد للأخــــذ**
ثقــوب للأعشــاش	**وأوكـــار للثعـــابين**
قلــــب واحـــد	**لا يحيـــا ولا يمـــوت**
يــــد واحـــدة	**لا تعطـــي ولا تأخـــذ**
أحـــلام كثيـــرة	**تصــــنع العشــــب**
شـــرفات كثيـــرة	**تصــــنع الســـماء**
أوجـــاع كثيـــرة	**تصــــنع الإنســـان**
وقلـــوب كثيـــرة	**تصنع كلمة: حب (13)**

ثالثاً: الصورة

مما لا ريب فيه، أن التجلي الأعمق لرؤيا الحداثة في الخطاب الشعري، هو ذاك الذي لحق بالصورة الشعرية، وأخرجها من موقعها التقليدي، كأسلوب للشرح والتعليل، أو أداة للزخرفة أو الزينة، لتصبح عماد البناء الشعري، وتلتحم بشكل عضوي بجميع عناصر الخطاب الشعري. بل إن الصورة أصبحت هي المركز الذي تتفاعل فيه جميع هذه العناصر، وتتضافر في حزمة تشع بالإيحاءات والدلالات التي يستقبلها الملتقي، فتتفاعل مع حواسه ومشاعره ومخزونه المعرفي، فتثير فيه أحاسيس ورؤى وأفكاراً تشكّل بمجموعها المعنى العام الذي يمكن له استخلاصه من النص الشعري. وبذلك فإن المعنى أو المضمون لم يعد سابقاً على الصورة، التي يستخدمها الشاعر من أجل شرحه أو تفسيره، وإنما أصبح المعنى هو الذي تشكّله الصورة بتضافرها مع العناصر الأخرى للخطاب الشعري.

وقد (صاحب التطور في مفهوم الشعر وما رافقه من تغيّر في دلالة الصورة وتجسيدها للتلاحم العضوي بين التجربة الشعورية والتعبير، تطور آخر في الاطار البنائي للقصيدة الحديثة يعزّز الارتباط والتفاعل بين صور القصيدة الجزئية وصولاً إلى الصورة الكلية المتكاملة في وحدة متماسكة متراصة تطمح إلى نبذ ما هو قلق وغير جوهري وزائد عن بنية القصيدة وانتقاء ما هو أشد التحاماً بها وأكثر انصهاراً وتوحّداً مع تجربة الشاعر الشعورية) (14).

—— ‘‘ ——

ومن نافل القول، إن سمات الصورة الشعرية، في مفهومها الحداثي، ستختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، بما ينسجم مع فرادة كل شاعر، ومع خصوصية كل تجربة. إلا أن ذلك لا يمنع من استقراء مجموعة من السمات العامة لتتابع تجليّاتها عند عدد من الشعراء السوريين:

—— ‘‘ ——

1 . **الابتكار والجدة:** فلا يمكن للصورة أن تثير دهشة المتلقي وتحرّض أحاسيسه، إذا لم تكن مبتكرة وجديدة، ومختلفة عن الصور التي ألف المتلقي التعامل معها في التراث الشعري.

ويمكن لنا أن نتأمّل هذا المقطع لرياض صالح الحسين، لنرى كيف أن صوره جميعها مبتكرة ومفاجئة، تختلف عمّا هو راسخ في الذاكرة التراثية:

وأقول لحبيبتي
وأنا أصغي إلى زقزقة الموتى في التوابيت
إلى هديل الحرب في البلاد:
تعالي لنمشي ونتذكر كيف كان الملوك ينتحرون
لأن عينين حافيتين انطفأتا
لأن قلباً وسيماً أضاء
تعالي لنتفاعل بذات يوم فوق سرير شاسع
ذات يوم فوق سرير شاسع، حيث:
العصافير تقصف الطائرات
الشهداء يضعون القتلة على الكراسي الكهربائية
الزهور تسنّ للرصاص شفرات المقاصل
والحرية
تغتصب
السجون (15)

2 . **التكثيف:** فبما أن الصورة هي بؤرة النص الشعري، التي تشع بالإيحاءات والدلالات، فإن عناصرها يجب أن تكون ملتحمة التحاماً عضوياً، ومركّزة بشكل ينفي أية استطالات أو زوائد يمكن لها أن تشوّش عملية التلقي، أو تحدّدها في مسارات مسبقّة. كما أن ابتعاد الصورة الحديثة عن تقنيات التشبيه والاستعارة التقليدية، تتطلب أيضاً أن تكون العلاقة بين عناصر الصورة، علاقة وحدة كاملة، لا علاقة مشابهة في وجه واحد دون الوجوه الأخرى. كما أن الصور الجزئية يجب أن تكون منصهرة انصهاراً تاماً في الصورة الكلية، وليست مجرّد أجزاء متجاورة أو متتابعة. لأن فعالية الصورة الجزئية لا تقوم بوجودها المفرد، وإنما في المدى الذي تغني به الصورة الكلية وتزيد من قدرتها على ملامسة حواس المتلقي وتحريض خياله.

ولنتأمّل هذا المقطع من قصيدة (سامبا) لنزار قباني:

غطَّ قوسَه
في شرايين الشفقْ
خشبُ القوس احترق
حين مسّه. (16)

فالسطر الأول يتضمّن صورة يوحّد الشاعر فيها بين قوس الكمان وبين القلم، لا على سبيل التشبيه، بل المطابقة والالتحام. لذلك لم يذكر المشبّه به (القلم) وإنما كنّى عنه بشيْ من لوازمه (فعل غطّ، حيث يغطّ الكاتب القلم في المحبرة). والكناية في النقد القديم أقوى من التشبيه ومن الاستعارة لأنها تطابق بين المشبّه والمشبه به. وقد نقل الشاعر لنا الصورة بأشدّ ما يمكن من التكثيف لتصبح الجملة غاية في النقاء والصفاء، سواء على مستوى التركيب اللفظي، أو على مستوى التخييل.

إلا أن هذه الصورة الجزئية ستكتسب غنى أكبر وأبعاداً ومعاني أخرى، في التحامها مع الصورة الجزئية الثانية التي يتضمّنها السطر الثاني. ففي هذا السطر الذي يتألف من حرف جر واحد وكلمتين اثنتين فقط، استطاع الشاعر أن يقدّم لنا صورة مركبة في أقصى درجة من التركيز والتكثيف والصفاء. صورة تنتقل من المطابقة بين المحبرة وبين أوتار الكمان، إلى

المطابقة بين الأوتار وبين الشفق، الذي جعله إنساناً أيضاً، حيث جعل له شرايين، تنزف، فتضفي الحمرة الشفقية عليه. ولك الآن أن تتأمل أي جمال وأية طاقات شحن الشاعر بها هذه الصورة، لتصبح قادرة على إطلاق عدد غير متناه من الإيحاءات والدلالات. ولم يكتف الشاعر بذلك، بل أضاف أفقاً آخر في السطرين الثالث والرابع حين جعل أنامل العازف صاعقة من نار تحرق خشب القوس بمجرد أن تمسه.

3 ـ التشكيل الحسّي: ليست الصورة الشعرية نتاجاً لعقل الشاعر الذي يتقصّى العلاقات المنطقية بين الأشياء، وإنما هي نتاج عالمه النفسي الزاخر بالانفعالات والمشاعر، ونتاج خياله الذي يرى في الموجودات ما هو أبعد من كينونتها البادية للعيان، ونتاج حواسه التي تتعامل مع الواقع الخارجي، في لحظة الخلق الشعري، بطريقة تختلف عن تعاملها معه في الحياة اليومية العادية. ولذلك فإن الصورة لا تخاطب عقل المتلقي، الذي لن يجد فيها سوى ركام من الأشياء المبعثرة، أو فوضى من العلاقات التي لا يحكمها المنطق، وإنما تخاطب حواس المتلقي فتثير فيها لذّة تحرّض خياله على بناء عالم افتراضي مواز للعالم للواقعي، يتفاعل مع مكنونات نفسه، وتضعها في المناخ الشعوري العام الذي تجسّده رؤيا القصيدة. وكي تقوم الصورة بهذه الوظيفة، لا بد للعلاقات التي تكونها، من أن تكون علاقات حسّية، توازي خبرة حواس المتلقي، أكثر من أن تكون علاقات ذهنية مجرّدة قائمة على المنطق أو الحسابات العقلية.

ففي إحدى قصائد محمد الماغوط يقول:
أنا طائر من الريف
الكلمة عندي أوزة بيضاء
والأغنية بستان من الفستق الأخضر (17)

وفي هذا المقطع يمكن لنا أن نلاحظ بوضوح، كيف أن صور الشاعر جميعها تقوم على أساس حسّي مجسّد. فالطائر الريفي صورة من ملاك حاسّة البصر، أنشأ الشاعر بينها وبين نفسه علاقة جديدة، لا تخضع للمنطق المجرّد من الخيال والعاطفة. إذ لا رابط منطقياً بين الشاعر والطائر، سوى ما سوف يتشكل في ذهن المتلقي بعد قراءة المقطع. وكذلك عندما أراد الشاعر أن يصف (الكلمة) وهي مفهوم ذهني، أوجد لها معادلاً حسّيا هو (الأوزة البيضاء). أمّا (الأغنية) فقد جعلها بستاناً من الفستق الأخضر. وفي الحقيقة فإن هذا البستان هو بستان للحواس جميعها. لحاسة البصر التي تجول في ربوعه، ولحاسة السمع التي تنصت لأصوات عصافيره وحفيف أوراق شجره، ولحاسة الشمّ التي تتمتع بعبير أزاهيره، ولحاسة اللمس التي تلمس الفستق الأخضر وتسلمه لحاسة الذوق التي تتذوقه. وإذا حاول المتلقي أن يحتكم إلى العقل وحده في تلقيه لهذه الصور، فإنه لن يجد سوى ركام وفوضى، إذ ما الذي يربط بين طائر الريف والأوزة البيضاء وبستان الفستق، وبين الشاعر والكلمة والأغنية؟ إلا أن قارىء الشعر المدرب، سيترك لحواسه أن تتلذذ بهذه الصور، وتحيلها إلى مخيّلته، التي تنبش من ذاكرته ما تختزنه من صور وعلاقات ترتبط بهذه الأشياء، فتتخلّق في ذهنه الرؤيا التي يريد الشاعر نقلها إليه.

4 ـ الحركة والنمو: فلم تعد الصورة في الخطاب الشعري الحداثي، صورة ساكنة، يخبو توهجها بعد أوّل تلقّ لها. لأن غرضها لم يعد مجرّد توضيح أو شرح علاقة محدّدة.

بل يجب أن تبقى الصورة قادرة على التحريض على إنشاء علاقات مبتكرة والإيحاء بمعاني جديدة. ولذلك فعليها أن تبقى حية وموارة بالحركة الدائمة. وفي حركتها هذه ستتفاعل مع الصور الأخرى في النص، ومع المفردات

والموسيقا والمناخ النفسي، ومع صور النصوص الغائبة التي تحيل إليها تقنيات التناص أو التضمين أو غيرها، بحيث تكتسب الصورة مزيداً من الايحاءات والدلالات، فتنمو في مخيّلة القارىء، كلما تقدّم في قراءته للنص الشعري.

ولنتأمّل المقطع التالي من قصيدة (قبر من أجل نيويورك) لأدونيس:

(حتّى الآن، ترسم الأرض إجّاصة

أعني ثدياً

لكن، ليس بين الثدي والشاهدة إلا حيلة هندسية:

نيويورك،

حضارة بأربعة أرجل، كلُّ جهة قتل وطريق إلى القتل،

وفي المسافات أنين الغرقى (18)

ولنلاحظ كيف تتحرك الصورة وتنمو، ففي البداية ترسم نيويورك الأرض إجاصة سائغة الهضم، ثمّ تتحول إلى ثدي تستمد منه حليب البقاء. فتقفز إلى المشهد صورة جديدة مفاجئة هي (الشاهدة) بكل ما توحي به من موت وفناء. ثمّ تتحرك الصورة لتنشىء علاقة جديدة بين الثدي والشاهدة هي الحيلة الهندسية. مما يوحي أن كل ما تفعله نيويورك ليس إلا حيلة هندسية تسير بالعالم من استلابه كثدي، إلى دماره وهلاكه الذي لن يبقي منه سوى شاهدة القبر. فالحضارة التي تدّعيها نيويورك، ليست سوى حضارة بهيمية تسير على أربعة أرجل. وهكذا تنمو الصورة لتدين الحضارة الغربية الزائفة التي تتنكّر للإنسان وتدمّره. ذلك أن كل طرقها لا تؤدي سوى إلى القتل والدمار، وكل الجهات التي تنفتح عليها ليست سوى جهات موت وفناء. هذه هي نيويورك في رؤية الشاعر، الذي لا يغلق صورته قبل أن يترك أنين الغرقى يتصاعد من بين مسافاتها، ليعلن أن هذا الأنين، الذي هو شكل من أشكال التمرّد، قد يقلب المشهد، مفسحاً المسافة لانتصار الإنسان الذي سيحفر قبر نيويورك ويشيد عالمه الإنساني. هكذا نلاحظ كيف تتحرك الصورة وتنمو لتتكامل مع بقية مقاطع القصيدة التي تمور بالرؤى والمواقف، فتحرّض المتلقي على التفاعل معها. وليس ذلك فقط، بل إن القارىء سيجد عند كل تجربة جديدة له في تلقي القصيدة، أن هذه الصور ستفتح له آفاقاً لم يكن قد انتبه لها سابقاً، وسيعيد تشكيل قراءته لها وفق منظور جديد ورؤية جديدة.

رابعاً: تقنية القناع:

وهي تقنية خاصة من تقنيات الخطاب الشعري، يستعيض فيها الشاعر عن الكلام بصوته الخاص، ليتقمّص شخصية يتحدث باسمها. ولا يعني ذلك استلاب شخصية الشاعر، أو اكتفاءه بتمثيل دور الشخصية التي يتقمصها، وإنما تقوم التقنية أساساً على التفاعل العضوي بين شخصية الشاعر وشخصية القناع من أجل بلورة موقف أو رؤيا جديدة. فممدوح عدوان في قصيدته (خارجي قبل الأوان) يرتدي قناع الخارجي، ليقول على لسانه:

وإذا الحلم الذي جاهدت حتّى أصنعه

بين كفيّ تحطم

وخيول الخصم تغزوني بداري

وعليٌّ قابع في الصومعة

وإذا فتيتنا بين المجالس

تركوا السيف ليغشوا حلقات الذكر والتسبيح حوله

..يا علي أغلق الجنة باباً إثر باب وتعمّم

وأنا ما عدت أعلم

فيم أهرقنا دمانا ووقفنا في الطريق!

وتركنا نسوة الحي على الدرب رقيق!

حينما صحت بهم:

(لا تبدلوا بالحرب أخبار الحروب)

قيل لي:

(إن لم تجد ماءً تيمّم)! (19)

فمن الواضح أن الشاعر هنا يرتدي قناع الخارجي ويتقمّص شخصيته ليعلن على لسانه موقفه الخاص من محنة معاصرة هي هزيمة حزيران، التي تتقاطع مع محنة الخارجي التاريخية. وغنيّ عن القول إن (علياً) في القصيدة ليس هو علي بن أبي طالب التاريخي، بقدر ما هو رمز للحاكم العربي المعاصر.

خامساً: التناص:

التناص تعريفاً هو (تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة) (20). وهو أحد مكوّنات الخطاب الشعري، ذلك أن الدارسين يتفقون على أن (التناص شيْ لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً)(21) فـ(الشعر لا يصنع إلا من قصائد أخرى والروايات من روايات أخرى، فالأدب يشكل نفسه ولا يتشكل من الخارج) على حد قول (نورثروب فراي)(22).

والتناص يكون في الشكل والمضمون، وله آليات وتقنيات متعددة، وأهداف ووظائف مختلفة أيضاً.

لكنه في الخطاب الشعري التقليدي غالباً ما يكون اعتباطياً، أو مجرّد تقليد أو محاكاة لنص عظيم سابق، أو موظفاًُ لتحقيق هدف بسيط وأحادي، كاستخلاص عبرة ما، أو السخرية من موقف ما. أمّا في خطاب الحداثة، فقد أصبح الشاعر واعياً لدور التناص في تشكيل الرؤيا العامة للنص، عبر التفاعل مع جميع المقومات الأخرى للخطاب الشعري. وفي سبيل ذلك قد يتعمّد الشاعر إظهار مصدر تناصه بغية إحالة القارىء مباشرة إلى موقف محفور مسبقاً في ذاكرته، مثل التناص الذي يقيمه علي الجندي مع طرفة بن العبد في النص التالي:

انني أعرف أني صرت وحدي

انني أفردت إفراد البعير

سرت كالمجذوم في أهلي

فمن دنياي غوري(23)

وقد لا يصرّح بالنص الذي يحيل إليه، ولكنه يستثمر إحدى مقولاته ليخدم المعنى الذي يريده في موقف جديد يختلف عمّا كان في النص الأصلي. ومثال ذلك تناص محمد الماغوط مع مسرحية (في انتظار غودو) لصاموئيل بيكيت، في النص التالي:

مذ كانت رائحة الخبز

شهية كالورد

كرائحة الأطفال على ثياب المسافرين

وأنا أسرح شعري كلّ صباح

وأرتدي أجمل ثيابي

وأهرع كعاشق في موعده الأول

لانتظارها

لانتظار الثورة التي يبست

قدماي بانتظارها(24)

وقد يلجأ شاعر الحداثة أيضاً إلى تقنيات تناصيّة أكثر تعقيداً، حيث يكون التناص مركّباً ويحتاج من القارىء إلى ثقافة خاصة وتجربة طويلة من التعامل مع النصوص الشعرية، ومثال ذلك هذا المقطع لعبد القادر الحصني:

بدأ الحبُّ غريباً

وغريباً سيعود الحبُّ

ما بالي حزينٌ

باخع النفس على آثارهم، أو

ذاهبُ النفس عليهم حسراتْ.؟(25)

ذلك أن تركيب عبارة (بدأ الحب غريباً، وغريباً سيعود الحب)، يستحضر نصاً محفوظاً في الذاكرة، هو نص الحديث الشريف: [بدأ الإسلام غريباً، وسيعود غريباً، فطوبى للغرباء] مما يوحي للمتلقي مباشرة أن الشاعر يريد القول إن دينه هو دين الحب، وذلك بالتناص مع نص آخر هو البيت المشهور للشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي:

أدين بدين الحب أنّى توجّهت

ركائبه، فالحب ديني وإيماني(26)

كما أن هناك تقنية أخرى من تقنيات التناص، يستخدم فيها الشاعر كلمة واحدة من نص سابق، لكن هذه الكلمة تحيل القارىء إلى النص الأصلي، فيتفاعل الموقف الذي يوحي به النص الغائب، مع الموقف الجديد، ليكونا معاً رؤيا لا تتكامل إلا في ذهن القارىء الخبير. ومثال ذلك استخدام عبد القادر الحصني لكلمة (ريّا) في النص التالي:

ليتَ أني حاورتني الأعين الحور،

وقدّتني القدودُ

يوم أنفاس المحبين مراسيل

لها الريح بريد

يوم (ريّا) مثلها صفصافة

مالت على النهر لتسقيه

ومثل الله دربٌ

هبَّ من قلبي

وشدَّته النهايات إلى ما لا يعود(27)

فلا شكّ أن اسم (ريا) قد قفز إلى ذهن الشاعر انطلاقاً من أعرق بيت قالته العرب في الحنين المفعم بالأسى:

(حننت إلى ريّا ونفسك باعدت

مزارك من ريّا، وشعباكما معا

مما يضفي على النص بعداً جديداً هو الحنين إلى الجذور، إلى الأصل والمنبع.

وهناك أشكال أخرى من أشكال التناص والتعالق النصي، تحتاج إلى إفراد بحث خاص مطوّل، ونكتفي هنا بما ذكرناه، تمشيّاً مع غرض بحثنا الآن.

سادساً: إنتاج المعنى:

يمكن للمرء أن يستنتج من مناقشتنا لعناصر الخطاب الحداثي فيما سبق، أن التطور الحاسم الذي أجرته الحداثة على الخطاب الشعري، يكمن تحديداً في طريقة إنتاج المعنى. ففي الخطاب التقليدي يكون المعنى عادة سابقاً على النص. بمعنى أن الشاعر ينشىء نصه ليعبّر فيه عن معنى مسبق مكتمل في ذهنه، وغايته الأولى من النص، أن يستطيع توصيل هذا المعنى إلى المتلقي. وكل ما يستخدمه في النص من عناصر جمالية، لغوية وإيقاعيّة وتخييلية، لا هدف لها سوى توضيح هذا المعنى وإغراء المتلقي بقبوله. أمّا في الخطاب الشعري الحداثي، فإن المعنى يكون نتيجة لعناصر الخطاب وليس سبباً لها. أي أن المعنى يتخلّق في ذهن المتلقي بعد تفاعله مع لغة النص وإيقاعاته وصوره، التي تخلق لديه مناخاً حسيّاً وعاطفياً يقوده إلى استنتاج معنى ما. ذلك أن المعنى في خطاب الحداثة ليس معنى واحداً محدداً مسبقاً، يكتشفه بشكله المنجز والكامل أي قارىء للنص. بل إن النص الحداثي يشع بعدد لا متناه من الدلالات والإيحاءات التي تقود إلى استنتاج مستويات مختلفة من المعنى، أو معاني متعددة، بحسب تجربة كل قارىء في

القراءة، بل بحسب كل تجربة قراءة، للقارىء الواحد في ظروف مختلفة. فالقراءة تجربة، و(ليس المعنى شيئاً يستخلصه المرء من قصيدة ما، كاستخلاص الجوزة من قشرتها، وإنما هو تجربة المرء في أثناء القراءة) كما يقول الناقد الحداثي (ستانلي فيش)(28).

وكمثال على تجربة القراءة هذه، سأقدم قراءتي الخاصة لمقطع صغير من قصيدة (مطر الجسر) للشاعر فؤاد كحل يقول فيه:

مرَّ بالجسر شريدٌ
قال شيئاً غامضاً كالحبِّ
والموتِ
وأرحام النساء..
وتوارى مثلما جاء شريداً
لم يبح شيءٌ بشيءٍ
أو لشيءٍ
أو يطف طير النهار
والذي ما زال فوق الجسر
حتّى هذه الزفرة
نزفُ الضفّتينْ(29)

فالقارىء العادي الذي يقرأ المقطع كما يقرأ أي نص نثري، لن يجد له معنى أكثر من أنه يخبرنا عن شريد مرّ بالجسر، وتفوّه ببضعة كلمات لا رابط بينها، ثمّ توارى. وهو ما لا يشكّل في الأصل موضوعاً شعرياً. لا سيما أن السطور الأخيرة من المقطع، لا تحمل أي معنى محدد، ولا يبدو لها أية علاقة بخبر مرور الشريد وتواريه. فما هي، في القراءة العادية، سوى مجرد ركام من الصور التي لا يربطها أي رابط منطقي.

— ‘‘ —

أمّا القارىء المدرّب المثقف، صاحب الخبرة بتلقي النصوص الشعرية، فإنه سيتساءل أولاً عن الكلمات التي تفوّه بها الشريد وهي: الحب والموت وأرحام النساء، وستوحي له أرحام النساء مباشرة بالولادة أو انبعاث الحياة. ومن ثمَّ فإنه سيتعامل مع الكلمات الثلاث، كرمز تؤلف ثالوثاً مؤلفاً من الحب والموت والانبعاث أو الحياة.

— ‘‘ —

وبمجرّد ذكر عناصر الثالوث بهذا الشكل، ستتفعّل ذاكرته لتستحضر معالم رؤيا شعرية طالما طّغَت على أذهان الشعراء، وقوامها أن مقاومة الموت بالحب هي الطريق الوحيدة إلى الحياة، أو أن الحب هو الذي يبعث الحياة ويمكّن الإنسان من الاستغراق في بهجتها حتّى يُخَيَلُ إليه أنه تمكّن من تغييب شبح الموت.

والقارىء المثقف يعرف كيف شكلت هذه الرؤيا قاسماً مشتركاً لمجموعة من الشعراء العرب في فترة النهوض الثوري والحلم بالانبعاث القومي، حتّى أطلق عليهم اسم (الشعراء التمّوزيين) نسبة إلى تّموز إله الخصب والانبعاث في الميثولوجيا الشرقية. بل إن شاعراً منهم هو (بدر شاكر السيّاب) استغرقته هذه الرؤيا حتّى سيطر المحور الدلالي المتمثل في ثلاثية الموت والحياة والحب على أسلوبه كله(30).

وبما أن السيّاب ما زال هو الشاعر الطاغي على ذاكرة وجدان غالبية شعراء الستينات، وفؤاد كحل واحد منهم، فإن القارىء سيدرك أن ما أراده الشريد الذي مرَّ بالجسر، لم يكن سوى هذه الرؤيا الشعرية نفسها، وأن (الشيء الغامض) الذي قاله ما هو إلا القصيدة التي حملت هذه الرؤيا.

وسيتوقف القارىء عند عبارة: (قال شيئاً غامضاً). فكلمة (شيء) عندما تكون مادة تقال (قال شيئاً)، تدلُّ على بنية كلامية تشيَّأت حتّى أصبح لها كينونتها المستقلة، فهي ليست كلاماً عادياً وإنما هي بالضبط (القصيدة) التي هي كيان لغوي يتضمن عناصر أخرى غير الكلمات نفسها مثل التخييل والإيقاع والرؤيا. فهي (شيء) متكامل، لذلك لم يستخدم الشاعر عبارة (قال

كلاماً) بل استخدم عبارة (قال شيئاً). وهذا الشيء وصفه بالغموض، لأن الغموض الفني متلازم مع القصيدة.

إذن فالشريد الذي قال القصيدة التي تحمل رؤيا الإنبعاث بالحب في مواجهة الموت، لا يمكن أن يكون إلا شاعراً، أو هو الشاعر بالمطلق، الشاعر الرائي الذي يحمل إلى العالم بشارة الحب ونبوءة الخلاص.

إلا أن العالم الغارق في ظلمات المادة لم يأبه لنبوءة الشاعر، بل هَمَّشَهُ وطرده من المدينة، ولذلك صار الشاعر شريداً.

ويبدو أن صفة الشريد ملازمة للشاعر منذ أن كان الشعر. ولا أقصد هنا فقط الشعراء الجوّالين أو (التروبادور) والشعراء الصعاليك، بل يبدو أنه حتّى عندما يكون الشاعر ملكاً مثل (امرىء القيس) فإن الشعر لا بدّ أن يحوِّلَهُ إلى شريد، لذلك صار امرؤ القيس (الملك الضلّيل).

بل حتّى (المتنبي) شاعر العربية الأعظم لم يستكن إلى دفء بلاط سيف الدولة فقضى حياته شريداً.

وكذلك فإن شاعر العصر الحديث ليس سوى شريد أيضاً بسبب رفضه الخضوع لقوانين المجتمع المادي الاستهلاكي، فلذلك ليس غريباً أن تستخدم القصيدة لفظة (الشريد) للدلالة على (الشاعر).

ولنلاحظ الآن كيف تعمل اللغة الشعرية، في الخطاب الحداثي. فبعبارة قصيرة (مرّ بالجسر شريدٌ قال شيئاً غامضاً كالحب والموت وأرحام النساء) استطاعت القصيدة أن تكثِّفَ لنا كل تلك المعاني التي تحدثنا عنها، بدءاً من موقف الشاعر من العالم، وموقف المجتمع من الشاعر (حيث يهمّشه ويشرِده) وصولاً إلى بسط رسالة الشاعر التي تدعو إلى الحب كطريق لخلاص البشرية. وكذلك وصف (القصيدة) بأنها شيء متكامل مستقل له بنيته الخاصة ضمن الكلام الذي يقال، حيث تتمتع بفرادة خاصة تلبسها غموضاً موحياً. وهذه المعاني جميعها ما كان لها أن تصل لو استخدم الشاعر صيغة عادية مثل (مر الشاعر بالجسر وقال قصيدة عن الحب).

وفي الحقيقة، فإن هذه القراءة هي التي ستجعل السطور التالية من المقطع، ذات معنى. فالشاعر الشريد بعد أن طرح رؤيته في القصيدة التي قالها على الجسر، توارى مثلما جاء شريداً. دون أن تتاح له الفرصة لأن يضيء العالم بكلماته، ويعيد الحياة إلى الموجودات التي ترمَّدت، كي يجعلها تنطق بالبوح اللذيذ. ولذلك لم يبح شيء بشيء أو لشيء، ولم تنطلق طيور النهار لتطرد خفافيش الليل.

ويبدو أن ذلك هو قدر الشاعر، فمنذ أن وجد الشاعر في التاريخ، وحتى زفرته الأخيرة في هذا المقطع، لم يتمكن من تضميد جراح العالم، وما زال الجسر حتّى هذه الزفرة نازفَ الضفّتين.

وغني عن القول، أن القراءة التي قدمّتها للمقطع السابق، تمثّل قراءتي الشخصية، المحكومة بذائقتي وانطباعاتي ومواقفي الخاصة. وليس لها بالضرورة أن تتطابق مع قراءة أي متلقٍ آخر. إلا أن أية قراءة لا بد لها من أن تبرهن على شرعية علاقتها بالنص من خلال شدّ فضاءاتها إلى الإشارة المبثوثة في النص نفسه.

وختاماً، لا بد من التأكيد، أن ما قدمناه في هذه العجالة، لا يتعدى تسليط الضوء على بعض الملامح العامة لتجليات الحداثة في الخطاب الشعري في سورية. إلا أن ذلك لا يعني أبداً أن المشهد الشعري السوري برمته يسير على نسق واحد، أو في اتجاه وحيد. ذلك أن المشهد الراهن ما زال يجمع بين مختلف الاتجاهات والمذاهب. وما زال لكل شاعر، بمن فيهم شعراء الحداثة

أنفسـهم، موقفـه الخـاص وطريقتـه الخاصـة فـي التعامل مع عناصر الخطاب الشعري، وفق رؤيته الفكريـة ومذهبـه الجمـالي، ووفـق معطيـات موهبتـه وثقافته وخبرته أيضاً.

دمشق 2004/9/22

***

الهوامش:

1. *محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري . الطبقة الثالثة 1992 . المركز الثقافي العربـي . الدار البيضاء وبيروت . صفحة 40*
2. *تيري ايغلتون . نظرية الأدب ترجمة ثائر ديب . وزارة الثقافة . سورية . 4991 . صفحة 11*
3. *المرجع السابق . صفحة 15*
4. *ت. س. اليوت . فـي الشعر والشعراء . ترجمة محمد جديد . دار كنعان . دمشق . 1991 . صفحة 29*
5. *أدونيس . زمن الشعر . دار العـودة . بيروت ت ط1 . 1972 . ص 244*
6. *خليل موسى . الحداثة في حركة الشـعر العربـي المعاصـر . الطبعة الأولى . دمشق 1999 ص 98*
7. *أدونيس . أغاني مهيار الدمشقي ـ الأعمال الشعرية الكاملة . دار العودة . بيروت . ص 514*
8. *ت. س. اليوت . في الشعر والشعراء . سبق ذكره . صفحة 42*
9. *كولردج . الدكتور مصطفى بدوي . دار المعارف بمصر . 1988 . صفحة 89*
10. *اليوت . الشعر والشعراء ت صفحة 35*
11. *فايز خضور . سلماس . اتحاد الكتـاب العرب . دمشـق . 1986 ص 112*
12. *محمد عمران . مرفأ الذاكرة الجديدة . الأعمال الكاملـة . وزارة الثقافة*
13. *نزيه أبو عفش الأعمال الشعرية . دار المدى . دمشق . المجلد الأول، ص15*
14. *بشرى موسى صالح . الصورة الشـعرية فـي النقـد العربـي الحـديث . المركـز الثقـافي العربي . بيروت . ص153*
15. *رياض الصالح الحسين . أساطير يومية. دمشق . وزارة الثقافة. 1980. ص38*
16. *نزار قباني . الأعمال الشعرية الكاملـة . المجلد الأول ص 177*
17. *محمد الماغوط . حزن فـي ضوء القمر الآثار الكاملـة . دار العودة . بيروت . 1973 . ص 67*
18. *أدونيس . وقت بين الرماد والـورد . الطبعـة الأولـى . بيروت . دار العودة 1972 . ص 71*
19. *ممدوح عدوان . تلويحة الأيدي المتعبة . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1970*
20. *محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري . سبق ذكره . ص 121*
12. *المرجع السابق . ص 321*
22. *نورثروب فراي . تشريح النقد . ترجمة محيي الدين صبحي . الدار العربية للكتاب . ليبيا . 1991 . صفحة 142*
23. *علي الجندي . طرفة في مدار السرطان . اتحاد الكتاب العرب بدمشق . ص 15*
24. *محمد الماغوط . الفرح ليس مهنتـي . الآثـار الكاملـة . بيروت . 1973 . صفحة 275*
25. *عبد القادر الحصني . ماء اليـاقوت ت منشورات الاتحـاد العام للكتاب العرب . عمان*
26. *محيي الدين بن عربـي . ترجمان الأشواق . دار صادر . بيروت . 2991 . صفحة 44*
27. *عبد القادر الحصني . ماء الياقوت . سبق ذكره*
28. *في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقـي . د. فؤاد مرعـي . مجلة عالم الفكر . الكويت . العددان . 1 . 2*
29. *فؤاد كحل . مطر الجسر . الأسبوع الأدبي . دمشق . العدد 493 تاريخ 1995/12/21*

30 . صلاح فضل . أساليب الشعرية المعاصرة . دار الآداب . بيروت . 1995 . ص 63

■■■

التحـولات الجماليــة
فـي الحداثــة الشــعرية فـي ســورية

د.سعد الدين كليب- سورية

يمكن للباحث أن يؤكد أن سمة التحول هي واحدة، من أهم السمات الملازمة للحداثة الشعرية العربية؛ سواء أكان ذلك على المستوى الجمالي أم الفني أم الأسلوبي أم الدلالي. ولهذا يصعب الإمساك بالحداثة متلبّسة بنمط أو شكل أو أسلوب محدد. وما ذلك إلا لأنها استبدلت التجربة بالتقاليد، والحرية بالأنظمة الناجزة، والحيوية بالنمطية.. إن هذه الاستبدالات . وسواها كثير . قد جعلت من الحداثة الشعرية محكومة بالتحوّل. فهي ما تكاد تجترح نمطاً تعبيرياً، حتى تتجاوزه إلى أنماط، وما تكاد تدخل في موقف فني، حتى تخرج إلى فضاءات جمالية. وهو ما يعني أن دراسة الحداثة بوصفها مذهباً مكتمل الجوانب أم محدّد الأبعاد، فيها الكثير من المجازفة والمغالطة في آن. وإن يكن هذا لا يؤدي إلى انتفاء الأسس العامة للحداثة، أو الأصول الجمالية والفنية المميزة للنص الشعري الحداثي من سواه. فليس ثمة . كما هو معلوم . حركة فنية، من دون نواظم أو أسس. ولكن المسألة تكمن في مصدر تلك النواظم، وهل هو التجربة الجمالية الحيّة أو هو النص الموروث شعرياً أو نقدياً؟.

إن إخلاص الحداثة الشعرية للتجربة قد وسمها بالتحوّل، كما وسمها بالتعدد والتنوع في إطار الوحدة. نلحظ ذلك في جملة التحوّلات التي جاءت الحداثة تعبيراً عنها، أو تلك التحولات التي جاءت تعبيراً عن الحداثة في حركتها الجمالية. ومن البدهي أن الكلام على تلك التحولات أمر في غاية الاتساع والتشعّب، ولهذا نكتفي بما هو جمالي وأساسي منها. لقد اقترحت الحداثة الشعرية العربية وعياً جمالياً، يقوم على ثلاثة أقانيم أو أسس، وهي التجادلية والدرامية والكلية. وذلك في مقابل التكاملية والغنائية والجزئية التي هي خصائص الوعي العربي الكلاسيكي. بمعنى أن طريقة وعي الظواهر والأشياء هي التي اختلفت، مما استتبع اختلافاً في النص؛ وربما الأدق أن نقول إن ثمة نوعاً من التزامن في الاختلاف على صعيد الوعي والنص معاً، ولا شك في أن هذا الاختلاف أو التحول لم يكن له أن يحصل،

بمعزل عن التحول الذي حدث في طبيعة الحاجات الجمالية. فمن حاجة غنائية متأصلة في الذائقة العربية الكلاسيكية، إلى حاجة درامية تتأصل في الذائقة العربية المعاصرة، ومن نصّ شعري مهيمن، إلى نصوص وأعمال سردية ومسرحية وسينمائية وتلفزيونية متجاورة، علاوة على النص الشعري الذي تخفف من الغنائية، ليغدو ذا طبيعة غنائية . درامية أو غنائية . ملحمية.

ويرتبط هذا التحول في الحاجة والوعي والنص بتحوّل آخر، أصاب المضمون القيمي لمفهوم الجمال. فإذا كان الجمال الكلاسيكي العربي قد اتصف بالكمال والاعتدال والملاءمة، بشكل أساسي، فإن الجمال الحداثي العربي قد اتصف، بشكل أساسي أيضاً، بكل من الحرية والحيوية والتميز والإيحائية. ومن الطبيعي أن ينعكس هذا التحول في مضمون الجمال، على عدد من المستويات النصية الشعرية، بحيث يصعب الحديث عنها، من دون الأخذ بالاعتبار ما حصل من تحول في مفهوم الجمال. يتبين ذلك في الصورة الفنية والدلالة الشعرية، على سبيل المثال. ففي حين تعدّ المقاربة أساساً في الصورة والدلالة، في شعرنا العربي الكلاسيكي، نجد أن المباعدة هي المتحكّمة فيهما، في شعر الحداثة. وهو ما يتّصل بكلّ من الوضوح والغموض، في شعر الكلاسيكية والحداثة على التوالي. مع الإشارة إلى أن مسألة الغموض في شعر الحداثة، تتصل بطبيعة الوعي الجمالي الحداثي، بقدر ما تتصل بالمباعدة بين العناصر في الصورة والدلالة معاً، بالإضافة إلى بعض الأسباب الأخرى، مما استفاضت الدراسات النقدية في الحديث عنها.

لقد حصلت هذه التحولات مع الحداثة، في النشأة والتبلور والسيرورة. مما أدى إلى تمايز نوعي، في النص الشعري وعلاقته بكل من الظواهر والأشياء والقضايا من جهة، والمبدع والمتلقي من جهة ثانية، والقيم الفنية والأسلوبية والجمالية من جهة أخرى. ولعلّ الوقفة التطبيقية، عند أحد أشكال تلك التحولات تستطيع أن توضّح طبيعة الحداثة الشعرية في تعبيرها عن التجربة الحياتية والمثل العليا معاً. أما ذلك الشكل فهو النموذج الجمالي المهيمن. فقد تحوّل هذا النموذج عدداً من التحولات الأساسية، في النصف الثاني من القرن العشرين. بحيث يصحّ التوكيد أن النموذج المهيمن في أواخر القرن يتناقض، أو يكاد يتناقض مع ذاك المهيمن في منتصفه. وذلك بخلاف النموذج المهيمن في الشعر التقليدي المعاصر الذي لم يكد يهتزّ، على الرغم من مختلف التغيرات التي أصابت بنية الوعي والمجتمع والفن.

"وقبل الكلام على تلك التحوّلات، تنبغي الإشارة إلى أننا نقصد بالنموذج الجمالي تجسيد المثل الأعلى الجمالي وتشخيصه بأدوات فنية، تجعله كائناً قائماً بذاته."

وهو كائن يمثل النزوع العام للمبدع من دون أن يمثّل شخصية المبدع بالضرورة. ولأنه كذلك فهو يحمل في كينونته قيمة اجتماعية ونفسية وثقافية ومعرفية، علاوة على قيمته الجمالية. ويمكن القول إن تحديد النموذج الجمالي في هذا النص أو ذا، وهذه المرحلة أو تلك، يسهم في تحديد السياق التاريخي والفضاء الجمالي للنص أو للمرحلة. وما ذلك إلا لأن المثل الأعلى هو نتاج العلاقة الجدلية بين الخاص والعام، والواقع والحلم أو الضرورة والإمكانية... الخ. وعلى الرغم من أن ثمة أدوات فنية عدّة تستطيع أن تلعب دوراً في صياغة النموذج الجمالي، فإن تقنية النمذجة الفنية أو . ما يصطلح عليه بالقناع أحياناً . هي الأقدر على تلك الصياغة. ولعلّ السبب في ذلك ينهض من أن هذه التقنية تقوم على التجسيد

والتشخيص والأنسنة في الوقت نفسه. وبقي أن نؤكد أن النموذج الجمالي ليس فكرة مجرّدة أو رأياً نظرياً في مسألة ما، بل هو تعبير عن موقف كياني كليّ من الواقع والعالم معاً.

إن النموذج الذي هيمن واستعلى في الفضاء الشعري الحداثي، في الخمسينيات والستينيات، هو النموذج البطولي الاستثنائي ذو الطبيعة الأسطورية والفكر الثوري الشمولي معاً. وهي ما تبدّى بالفرد المنقذ المنتمي حيناً واللا منتمي حيناً آخر.

أي أن النموذج المقترح للتغيير الثوري الشمولي هو البطل الفرد الذي اتخذ عدداً من التسميات المترادفة كالفينيق وتموز وبعل وآداد....، مما يتعلق بأسطورة الموت والانبعاث. إن تحميل النموذج البطولي الحداثي صورة البطل الأسطوري الانبعاثي لا يحيل على خطورة التغيير الموكل إليه فحسب. بل يحيل أيضاً على الطبيعة الاستلابية للواقع المعيش. إن واقعاً يتصف بالاستلاب والقمع والموات الحضاري، كما وعته الحداثة الشعرية، لن يتغيّر إلا بالبطولي الاستثنائي ذي الملامح الأسطورية. هذا ما نلمسه في مهيار الدمشقي لأدونيس، والخضر وسيزيف الدمشقي لنذير العظمة، وآداد لفايز خضور، وشاهين لمحمد عمران... وعلى الرغم من الفوارق الفكرية بين هذه النماذج البطولية الشعرية، فإن بينها من الوشائج ما يوحّدها، بحيث تبدو نموذجاً متكرراً بأشكال فنية متعددة. يقول أدونيس في مهيار:

عرف الآخرينْ

فرمي صخره فوقهم واستدارْ

حاملاً غرّة النهارْ(1)

ويقول أيضاً: النخيل انحنى

والنهار انحنى والمساء

إنه مقبلٌ، إنه مثلنا

غير أن السماء

رفعت باسمه سقفها الممطرا

ودنت كي تدلّي

وجهه، فوقنا، جرساً أخضرا(2)

إن بطولية مهيار هي بطولية استثنائية متعالية على الآخرين، بالرغم من أنه يمثل أحلامهم في التغيير (إنه مثلنا) فهو لا يمتّ إلى المجتمع بشيء، إلا بكونه يجسّد مثله الأعلى البطولي (فوقنا) لكن هذا المثل هو ضرورة مجتمعية وكونية في آن معاً، أي أن الواقع التاريخي لا يمكنه أن يتغيّر إلا بالبطل الفرد والمنقطع عن الجماعة، والممثل لها في الوقت نفسه. ولا شك في أن هذه الرؤية الأدونيسية للبطل الفرد لا تعبّر عن البطولي في الحداثة عموماً، ولكنها على أية حال تعبّر عن نمط مهم من أنماطه التي غالباً ما دخلت في تناص مع الأسطورة السورية القديمة، أو الأدق غالباً ما أعادت إنتاجها بما يؤكد البطولية الفردية ذات النزعة الثورية أو التمردية. نرى ذل في سيزيف الدمشقي لنذير العظمة، الذي يمتلك خصائص تموزية، بخلاف الأسطورة من جهة، وما هو شائع في شعر الحداثة من جهة أخرى. والحق أن التغيير الذي أجراه العظمة في شخصية سيزيف بشكل يبدو فيه شخصية انبعاثية. هو تغيير لافت للنظر وعلى الرغم من أن المجال لا يسمح بالاستفاضة في الحديث عن هذا الاستخدام الشعري النادر، فإنه لا بأس من القول إن هذا الاستخدام يجد أساساً له في أن أسطورة سيزيف تقوم على عبثية العذاب وأبديته، كما تقوم على بطولية سيزيف في تحدّيه للآلهة. ولأن الشاعر العظمة من الشعراء التموزيين الأوائل، فإنه رأى في البطولية، بطولية سيزيف، منطلقاً لتجاوز العذاب، وإن بدا أبدياً. أو لنقل: تمّ تأبيد البطولية وتزمين العذاب. وهو ما يتناغم وأسطورة الموت والانبعاث. يقول:

سأضرب هذه الصخرة

لأني مولعٌ بالماء

وأزرع رحمها بذره

تغيّر صورة الأشياء

سأقذفها إلى الوادي

وأحملها إلى العلياء

سأنقش اسم أحفادي

على جدرانها السمراء

وأطلع نجمةً حمراء(3)

—— ،، ——

لقد رسم الشاعر الحداثي السوري، والعربي عامة، صورة قاتمة مقيتة ومرذولة للواقع المعيش، وهو يبلور نموذجه البطولي بوصفه مثلاً يحتذى. فقدّم صورتين متناقضتين كلّ التناقض، صورة الواقع وصورة البطل التي هي صورة الحلم.

—— ،، ——

وأوكل إلى بطله مهام الحركة الاجتماعية في تغيير الواقع الموات، وهو ما لا تستطيعه حتى آلهة الأساطير. ولكن لا بدّ من الإشارة، في هذا المجال، إلى أن هنالك نمطين أساسين مهيمنين من أنماط البطولي الحداثي. وهما: النمط اللامنتمي الذي يتنصل من المجتمع كي يغيّر الواقع والمجتمع معاً، إنه بطولي مغترب، ينذر بطوليته للآخرين من دون الانتماء إليهم. والنمط المنتمي الذي يحمل صخرة الآخرين ويتقدّم بصدره البطولي. يقول محمد عمران في شاهين:

فارس يطلع من صدر البراري

حاملاً جرح النهار

حاملاً..

عيناه قنديلان وحشيّان

عيناه مرايا

ترتمي فيها كآبات الطريق

الصخور الجرد،

والوعر، وأقدام الغبار

والدم النافر في رعب العروق(4)

وأما هذه الملامح الأسطورية للبطولي، لم يكن بدّ من دخول النص الشعري في تناصّ مع الأسطورة، ولاسيما السورية القديمة منها، على عدد من المستويات المعنوية والقيمية والصورية والسردية؛ حتى إن بعض النصوص الشعرية بات أشبه بالأسطورة الأصل، وبات بعضها الآخر أشبه بالموسوعات الميثولوجية. غير أن هذا الانحراف في التعامل الفني مع الأسطورة، لم يشكّل ظاهرة ضاغطة إلا في تلك النصوص التي تخلو أساساً من القيمة الشعرية . الجمالية. وعلى أية حال، فإن التناصّ مع الأسطورة، ولاسيما أسطورة الموت والانبعاث، بدأ بالتراجع، مع تراجع النموذج البطولي الاستثنائي، ليحلّ محله النموذج المعذب الذي كان له حضور ملحوظ، في شعر الحداثة، بالرغم من هيمنة البطولي عليه. ولعلّ شعر محمد الماغوط يكون من أوضح الأمثلة على النموذج المعذب، في الخمسينيات والستينيات. وربما يمكن القول إن الماغوط هو الشاعر الحداثي الوحيد، في هذه المرحلة، الذي لم يتقاطع مع النزعة التموزية، ولم يكن معنياً بالبطوليّ أو ما يقاربه من نماذج جمالية. إن نموذجه الأول هو المعذب اللا منتمي الممتلئ بالاغتراب والاستلاب معاً. يقول:

—— ،، ——

يخيّل لي أنني أتهاوى على الأرصفه

سأموت عند المنعطف ذات ليله

وأصابعي تتلوّى على الحجارة كديدان التفاح

دون أن ينظر إليّ أحد

إنني أرى نهايتي

ألمح خنجراً ما في الظلام مصوّباً إلى قلبي
عربةً مطفأه
تقلّ طاولتي وأوراقي إلى عرض الصحراء
ستهبّ ريح قوية آنذاك
تداعب أظافري القصيرة
وتكنس قصائدي في الشوارع كقشور الخضراوات(5)

ــــ ،، ــــ

إن هذا النموذج سوف يهيمن في العقدين التاليين، ويطبع شعر الحداثة، في سورية، بطابعه العذابي. بحيث لا نكاد نجد شاعراً ينجو من رسم هذا النموذج. بل حتى أولئك الشعراء الذين قدّموا نماذج بطولية استثنائية، تحوّلوا عنها، أو تخفّفوا منها، وراحوا يصوغون نماذجهم العذابية الجديدة. وذلك من مثل محمد عمران وفايز خضور وعلي كنعان وعبد الكريم الناعم وممدوح السكاف... الخ لقد سقط البطوليّ وانكسرت الأحلام الأيديولوجية، وبقي الواقع المقيت من دون أبطال ذوي أحلام كبرى وإمكانات استثنائية. حتى وصف شعر الحداثة في سورية، بالسوداوية(6)، بعد أن كان موصوفاً بالثورية والانبعاثية. ولا شك في أن ثمة ارتفاعاً لنبرة الإحباط، في هذه المرحلة، ولكن لا شك أيضاً في أن ثمة ارتفاعاً كذلك لنبرة الإدانة الشاملة. وهذا من طبيعة النموذج العذابي المطروح، في هذا الشعر؛ فقد بدا محبطاً بشكل انفعالي حادّ، ولكنه بدا أيضاً رافضاً بشكل حادّ، لما أحبطه من قوى وظروف مضادة. إنه نموذج من دون أحلام كبرى، غير أنه ليس من دون انتماء. فهو نموذج منتمٍ، لأنّه معذب بانتمائه وانكساراته. ولعلّ هذا ما يميّز بين النموذج العذابي عند الماغوط ومثيله عند علي الجندي ونزيه أبو عفش وسواهما من شعراء هذه المرحلة. فالأول معذب مغترب لا منتمٍ، أما الثاني فمعذب بانتمائه. يقول أبو عفش:

التصاريف ما غيرتني
والنعال اصطفتني لأصحابها مركعاً ومقاما
وأنا ذاهلٌ عن شميم عراك
أغرق في صورة الميتين
أحتمي بالزجاج من القيظ
بالقش من هجمة الزوبعة
الجراح التي لوّثت في شوارع بغداد وجه الحسينْ

لوّثتني معهْ
فاتركيني..
أنا ميّتٌ أو أكاد
حاملٌ في مجاري دمي سقطة الأولينْ
يائسٌ من شميم العرارِ(7)

وقد يكون من المفيد أن نميز أيضاً بين المعذب الرومانتيكي والمعذب الحداثي، في الشعر السوري. حيث إن عذابات الأول غالباً ما يكون مصدرها الموقف الفردي الانفعالي من العالم، في حين أن مصدر عذابات الآخر غالباً ما يكون في الواقع الاستلابي. وإن يكن هذا لا يمنع من القول إن إشكالية النموذج العذابي عموماً هي إشكالية الأنا في علاقتها بالواقع سواء أكان ذلك على صعيد الوعي أم المزاج النفسي أم السلوك الاجتماعي. وربما لهذا السبب، قد يظنّ أن هيمنة النموذج العذابي، على شعر الحداثة في سورية، مردّه إلى النزعة الرومانتيكية المهيمنة في هذه المرحلة. ونعتقد أن تلك الهيمنة تنهض من طبيعة المرحلة المعيشة، لا من طبيعة تلك النزعة.

قد هيمن النموذج العذابي تحت ضغط الانكسارات العسكرية والسياسية. وهو ما يعني أن لهذا النموذج خطاباً سياسياً ضاغطاً، وهو خطاب الإدانة الشاملة كما أسلفنا آنفاً. غير أن ذلك لا يجعل منه نموذجاً سياسياً فحسب؛ إنه نموذج جمالي ـ اجتماعي ذو موقف سياسي. يقول فايز خضور:

أيها العمر، عشناك عمرينِ:
عمراً من السعي، والولع الخلّبيّ
وعمراً من الخيبة الواقعية،
والفرح المستحيل!!
أيها الراحلون عن البال
ما زال متّسع لاختلاس البشاراتِ
في عروة الحلم،
أوّاه، صرنا من الضيم، نحلم بالحلم
نزرع في القلب سيفاً
ونولم للضيف ضيفاً
ونبتاع أبخس مما نبيع..!!(8)

تبدو مصداقية النموذج العذابي، على الصعيد الإنساني والجمالي، أعلى من مصداقية البطولي، بسبب غنى التجربة الاجتماعية في الأول، وضغط الهاجس الأيديولوجي في الثاني، من جهة، وبسبب تنوّع القيم الأسلوبية والفنية، في الأول وضآلتها في الثاني، من جهة أخرى. وهو ما أدى إلى تنوع ملموس، في الأنماط التي توزّع عليها المعذب. فمن النمط المنتمي، إلى النمط المغترب، ومن النمط الفردي إلى الاجتماعي، ومن النمط الوجودي إلى النمط الوجداني... إلخ. إن كثرة هذه الأنماط تدلّل على اتساع التجربة وتعدّد الاستجابات الانفعالية ـ الجمالية في الوقت نفسه. نقول ذلك على الرغم من استعلاء نبرة الإحباط، في هذه المرحلة.

إن هذا التنوّع نلحظه أيضاً في التحوّل الثالث إلى النموذج الحيوي الذي راح يهيمن، في العقد الأخير تقريباً، من القرن العشرين. من دون أن يعني ذلك انتفاءه في العقود السابقة، من عمر الحداثة في سورية. ويتميّز هذا النموذج بإخلاصه للتجربة الاجتماعية ـ الإنسانية، من دون استطالات أيديولوجية أو نفسية انفعالية، تفرض على التجربة نسقاً واحداً أو محدّداً، كما هي الحال في البطولي أولاً، وفي المعذب ثانياً. نقول ذلك على الرغم من إشارتنا إلى التنوع في المعذب؛ لكنه تنوّع محدود نسبياً إذا ما قيس بهذا النموذج الذي شهد تنوعاً لافتاً للنظر. وتجدر الإشارة إلى أن النموذج الحيوي قد يتقاطع مع البطولي، كما قد يتقاطع مع المعذب، من دون أن يستغرق في واحد منهما أو من سواهما؛ وما ذلك إلا لأنه لا يقع تحت نزعة واحدة محدّدة. إن سمة الحيوية فيه تجعله يتعامل بكليته الإنسانية مع التجربة الحياتية. ولهذا فإن حركة هذا النموذج تبدو واسعة الطيف، فممّا هو حياتي يومي، إلى ما هو إنساني كوني، ومما هو حسي وفطري، إلى ما هو روحي وثقافي. يقول صقر عليشي:

ولدتُ
وليس معي غير هذا الجبلْ
قلتُ: لا بأس، يكفي
أخذت السماء على عاتقي
وانطلقتُ
تسرّح لي الريح شَعري
ويفسح لي شجرٌ كي أمرّ..
أجلْ
رحتُ أنبي الصخور بأسمائها
رحتُ أنبي الطيور بأعشاشها
أغير على كلّ وادٍ

أفاجئ غزلانه بوجودي

وأبهت طير الحجلْ(9)

يبدو هذا النموذج متحرراً من الانفعالات الحادة بقدر ما هو متحرر من الأدلجة؛ كما يبدو متواصلاً مع مختلف الجوانب والمستويات الحياتية، من دون أن يقع في شرك الأحادية في الموقف أو النظرة أو الانفعال. ولعلّ سمة الحيوية فيه تدفعه دائماً إلى إعادة النظر في الظواهر والأشياء والمواقف وهو ما يجعله كائناً متجدداً، يرى الحياة في تجدّد دائم. فليس ثمة مقولة فكرية أو أيديولوجية محدّدة، يسعى إليها، وليس ثمة نزعة سيكولوجية ضاغطة، ينطلق منها. بل هنالك تجربة حياتية . جمالية، يتمّ التعامل معها من منظورات عدّة. وكأننا نقول بذلك إن النموذج الحيوي يزيدنا معرفة بالتجربة، بقدر ما يزيدنا معرفة بالذات الإنسانية وغناها النفسي والروحي والاجتماعي. وبما أن الأمر على هذا النحو من الانفتاح على الذات والآخر والواقع والعالم، فلم يعد هذا النموذج معنيّاً بالبطولية أو معنياً بالعذابات، من دون أن يؤدي ذلك إلى نفيهما عنه نفياً مطلقاً.

ـــ ،، ـــ

ولكن لا شك في أن هذا النموذج لم يعد يتنطّع للبطولية الاستثنائية أو للتغيير الثور الشامل، كما لم يعد يلتذ بعذاباته، ويتحطم على صخرة الرغبات المكبوتة. يقول راتب سكر، في صورة من صور هذا النموذج:

رسمتُ صنوبراً بين الجبال

مدينةً وقرىً

مدارس للتلاميذ الصغار

شريطةً لجديلةٍ، كانت تطيّرها

معلمة الرياضة في تمارين الصباحِ

رسمتُ حتى خلتُ أشكالي

بلاداً.. والحياة تعيد دورتها

وطال جنون أحلامي

قفزتُ مصدّقاً لعبي وأوهامي

أحركها على الأوراقِ مثل حمامة بيضاءَ

مدّت بالهديل فضاءها

وتراقصت فيه(10)

ـــ ،، ـــ

أتاح الميل إلى هذا النموذج اتساع الموضوعات والقضايا التي يتصدّى لها النص الشعري، كما أتاح له تعدداً في الأساليب، وتنوعاً في طرائق استخدام الصورة الفنية واللغة الشعرية والنمذجة الفنية. فإلى جانب القضايا الكبرى، الأيديولوجية والفلسفية، هنالك القضايا الحياتية اليومية. بل إن هذه القضايا قد ارتفع الاهتمام بها بحيث باتت ملمحاً مهمّاً من ملاح التناول الجمالي الشعري، في هذه المرحلة، حتى بات الحديث عن "نثر الحياة اليومية" أمراً شائعاً. والحق أن الأمر لا يتعلق بنثر الحياة وإنما يتعلق باتساع الوعي الشعري ليشمل مختلف الجوانب الحياتية، الكبرى والصغرى، الجوهرية والعرضية في آن معاً. أو لعلّ الأدقّ أن نقول إن ما يبدو عرضياً في الحياة اليومية، لا يبدو عرضياً في الوعي الشعري، ومن ثم، في النصّ بما أنه يستطيع أن يحمل أبعاداً دلالية وإيحائية متعددة، بحسب التجربة. يقول محمد فؤاد:

ـــ ،، ـــ

لا شيء

على الواجهة الغربية

من هذا المبنى الموحش

إلا العواء المتطاول

وإلا بقايا النار

في "تنكة" الحارس العجوز

وسعالٌ يتدحرج كالأحجار

من الوجوه الناصلة(11)

ـــ ،، ـــ

قد شاع هذا النموذج وهيمن، بحيث يندر أن نجد شاعراً حداثياً، لم يكن له إسهام في إنجازه. أي أن الأمر لا يتعلق بهذا الجيل الشعري أو ذاك. بل يتعلق بحركة شعر الحداثة، في سورية، عموماً، ولهذا وجدنا شاعراً مثل شوقي بغدادي يوقف شطراً كبيراً من نتاجه الشعري الأخير لهذا النموذج، كما وجدنا أيضاً كلاً من محمد عمران وممدوح عدوان وممدوح السكاف... يتوقّف عنده بشكل ملحوظ، علاوة على شعراء الثمانينات والتسعينات من مثل عبد القادر الحصني ونزار بريك هنيدي ومحمود نقشو ورضوان السح ومحمد فؤاد وثائر زين الدين وعبد السلام حلوم... الخ. وهو ما يؤكد أن شاعر الحداثة، في سورية، لا يكاد يركن إلى نموذج جمالي، حتى يغادره إلى آخر في سعي منه إلى التعبير عن تحولات الواقع الوعي والذات. وكذا، فإنه لا يكاد يركن إلى شكل فني أو أسلوبي أو دلالي، حتى يتجاوزه إلى شكل آخر، أكثر ملاءمة، للمضمون الجمالي الذي يحتويه نموذجه الجديد. أي أن تلك التحولات الجمالية مصحوبة بتحوّلات نصية، على مختلف المستويات. وإذا ما أردنا الإشارة العجلى، في هذا المقام، إلى أحد تلك المستويات. فإننا نشير إلى التعالق النصي، أو التناص في شعر الحداثة. حيث نلحظ أن النص الغائب، الأساسي أو الضاغط، في مرحلة النموذج العذابي، هو النص الوجودي؛ أما في مرحلة النموذج الحيوي فنجد أن النص الصوفي هو النص الغائب الضاغط. ولا شك في أن ضغط هذا النص أو ذاك، على شعر الحداثة، لا يمكن فهمه بمعزل عن السائق الجمالي للتجربة الشعرية؛ كما أن هذا الضغط سوف يؤثر في مختلف المستويات النصية، مما يدفع بالنص إلى التغاير والاختلاف. يقول نزار بريك هنيدي، تحت ضغط النص الصوفي:

زارني ـ ذاتَ وجْدٍ ـ ملكْ
قال لي:
كلّ من سار مرتدياً
جبّة الشكّ فهو حبيبي
ومن نام
فوق بساط اليقين
هلكْ!(12)

ويقول رضوان السح:

سأحمي طفولة هذا الولدْ
أربّي النبوة في حزنه
أربّي السياحة عبر التخوم
وعبر الفلك
فيصطاف في قلبه الله دهراً
ويهفو إليه الأبدْ(13)

تلك هي التحولات الجمالية، فيما يتعلق بالنموذج المهيمن على شعر الحداثة، في سورية. وهي تحولات اقتضتها حركة الحداثة في علاقتها بحركة الواقع والوعي والذات. ولعلّنا لا نبالغ إذا ما رأينا في تلك التحولات تعبيراً ما، عن تحولات الوعي الثقافي، على الأقلّ، مما هو شمولي وثوري صدامي، إلى ما هو تعددي ديمقراطي مدني. إذ إن التحولات الجمالية، هي في نهاية المطاف، تحولات الذات في علاقتها بالعالم ذوقاً ووعياً وممارسة وإبداعاً.

***

الهوامش:

(1) . أدونيس: الآثار الكاملة. م:1 دار العودة، بيروت . 1971. ص: 351.

(2) . نفسه، ص: 343.

(3) . العظمة، نذير: الخضر ومدينة الحجر. اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1979. ص: 85.

(4) . عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة. ج: 1. وزارة الثقافة، دمشق . 2000. ص: 41.

(5) . الماغوط، محمد: ديوانه، دار العودة، بيروت، ط: 2 . 1981. ص: 180 . 180.

(6) . عبود، حنا: النحل البري والعسل المر. وزارة الثقافة، دمشق . 1982 راجع الفصل الأول من الباب الأول.

(7) . أبو عفش، نزيه: حوارية الموت والنخيل. اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1972. ص: 22.

(8) . خضور، فايز: سلماس. اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1986. ص: 54 . 55.

(9) . عليش، صقر: أعالي الحنين. دار الينابيع، دمشق . 2003. ص: 13.

(10) . سكر، راتب: أبي ينحت الحجر. اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1994. ص: 14 . 15.

(11) . فؤاد، محمد: طاغوت الكلام. د/ مكان الطبع ط: 1 . 1990. ص: 21 . 22.

(12) . بريك هنيدي، نزار: السيرة الزرقاء. دار الينابيع، دمشق . 2004. ص: 248.

(13) . السح، رضوان: تعاويذ. اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 2001. ص: 18.

■■■

تطـــور
تجربـــة الحداثـــة

د.نذير العظمة- سورية

1. في المنهج والمصطلح.

2. التراث والرؤيا.

3. من التحديث إلى الحداثة.

4. مزج الكلاسيكية بالرومانسية: أحمد شوقي وعمر أبو ريشة.

5. الأجناس الجديدة وقلق الملحمة.

6. التأصيل بتوجهات جديدة.

7. من الأجناس إلى المذاهب سريال أورخان ميسر.

8. استخلاصات ونتائج.

9. خاتمة.

في المنهج والمصطلح

من الصعوبة بمكان الكلام عن الحداثة: فكيف نتكلم إذن عن تطورها وفي سورية بالذات. هناك صعوبات تتصل بدائرة البحث فسورية جزء من أفق عربي أوسع يشاركها الحداثة، كما يشاركها اللغة والتاريخ والمصير. وحداثتنا متصلة بهذه الشراكة. كما تتصل بالحداثة الغربية فكراً وتنظيراً وإبداعاً.

كما أن هناك صعوبة في التحديد والدلالة لهذا المصطلح الذي يترجم مصطلحاً أوربياً أو غربياً ينطوي على دلالات متنوعة فالحداثة MODERNITY بمعنى الجدة هي اسم طبيعي من الصفة Modern. أما Modernism فهي اسم صناعي تحدد هويته اللاصقة (إزم) ISM وهو أدل على مذهب من المذاهب الفكرية والفنية في الغرب.

وربما الحداثوية هي أدل على هذا المصطلح الأخير.

وهذا يقودنا إلى المصدر والمنشأ لكل من هذين المصطلحين. فهما بدون شك يدلان على أشياء كثيرة في حياتنا الفكرية والأدبية ولكنهما مستعاران من الثقافات الأجنبية.

والحداثة في الشعر ليست منفصلة عن الحداثة في الحياة والفكر والحضارة والاجتماع فالشعر هو بنية علوية تعبر عن بنية أو بنى تحتية. فقد تسبق الحداثة في الشعر حداثة الأجناس الأدبية الأخرى. وقد تتزامن معها أو تلحق بها، ولما كان الشعر هو الرادار المتقدم في حياتنا وفنونها الأدبية كانت الحداثة الشعرية أول ما انطبعت على هذا الرادار.

والتحديث الذي أطلق منذ حركة محمد علي باشا في بناء الدولة الحديثة في مصر والشام على التركيب المؤسساتي اجتماعاً واقتصاداً وإدارة وسياسة يقابله التجديد وكلا المصطلحين يترجم ما نعرفه في الفرنسية والإنجليزية وغيرهما من اللغات الأوربية (MODERNIZATION) للدولة والمؤسسات أي التحديث أما التجديد (INNOVATION) فللشعر والفنون الأخرى قبالة (TRADITION) أي التراث والتقليد كذلك الإتباع والاتباعية هو ترجمة لمصطلح (الـ Classic و الـ Classicism).

والإبداع يترجم الـ (Romantic) والـ Romanticism.

التي حلت محلها الرومانسي والرومانسية لسهولتها واستساغتها وإشارتها إلى أصلها الغربي.

لكن التراث والإبداع هذا الثنائي ظل مهيمناً على حيوياتنا الفكرية وحساسياتنا الشعرية في تكامل أحياناً وفي خصومة غالب الأحيان.

والنهضة في مجمل تجلياتها لا تعني الانعطاف على الجذور فحسب وإن كان هذا الانعطاف جزءاً أساسياً لا يتجزأ منها.

فالنهضة تعني فيما تعنيه الاختراع والابتكار والتوليد والتجريب والاستقصاء والتجديد والتحديث والإبداع وهي مصطلحات وكلمات لها موازياتها في الفكر العربي في الأدب والنقد والفن. تلقفها عندنا الرواد وسكوا مصطلحات نترجمها أو نعربها وأصبحت جزءاً أساسياً من فكرنا وأدبنا ونقدنا في زمن النهضة.

فالحديث شعراً ينطوي على دلالات منها التاريخي والزمني ومنها ما يتحمل بالحداثة كمفهوم أو كمذهب كما أشرنا إليه في صدارة هذه الدراسة.

فالنهضة هي ترجمة لمصطلح الرينسانس باللغات الأوربية (RE-NAISSANCE) وتعني فيما تعنيه فيلولوجيا الولادة الجديدة أو الولادة مرة ثانية أي ما يساوي النهضة من الركود والانحطاط لا بل الموت. لذلك بعض نقادنا قسموا النهضة إلى مراحل إتباع ثم إبداع وفضلوا كلمة الإحياء التي تشتمل على مجمل مراحل النهوض.

إن تحول الفكر الأوربي من الله إلى الطبيعة، ومن النظام والعقل العام إلى الإنسان، ومن الكنيسة إلى الدولة، ومن الماوراء إلى الذات، ومن المعرفة الجاهزة إلى التجريب والاستقصاء، ومن المنطق والعقل إلى الحدس والحلم هو جوهر الحداثة. كان الله في مركز الدائرة والإنسان في مركز المحيط لكنهما تبادلا المواقع في الفكر الحديث فأصبح الله في المحيط والإنسان في المركز وتراجعت الروح الغيبية (التي هي من أمر ربي) أمام الجسد. وخرجت غرائز الإنسان السياسية والاجتماعية والنفسية من سراديب النفس إلى فكر الناس ومذاهبهم وفنونهم وثقافاتهم واقتصادهم وسياساتهم بعد أن كانت حبيسة في الأعماق بسلطة الدين والتقاليد.

ليس بدعاً إذن أن يتحرك تطور المذاهب الأدبية في الغرب من الكلاسيكية ومرجعية العقل فيها إلى الرومانسية وهيمنة الذات والرمزية التي

تهبط إلى أعماق النفس والسريالية التي تتمركز بنقطة الوعي التي توحد تشظي العالم وتناقضاته في بؤرة واحدة انطلاقاً من اللا وعي.

حداثة كهذه كانت جارفة لمشادات الوزن والقافية والمعنى والمبنى والفصاحة والبلاغة ومفجرة لعالم من الكلمات والألفاظ والمصطلحات التي كان لها تماس مع الحقيقة والحياة لكنها فقدت هذا التماس وانقلبت إلى تمائم وأيقونات وزخارف تكبل الفكر والذات وتجعل من الإنسان عبداً للموروث لا حركة ولا حياة ولا معرفة أو تجربة.

كان الغرب صاعقة وما يزال داهمت فكرنا وحياتنا وبدلتنا تبديلاً.

الانبهار بالغرب هو سبيلنا للتعرف على الذات والآخر في إطار جديد. والانبهار يبتدئ بالثورة على التقليد. ويدفع إلى مغامرة المعاناة والكشف. ويحدث قطيعة مع التراث. فما هو هذا الانبهار وما هي هذه القطيعة وكيف تؤثران على الإنسان والفكر والإبداع.

التراث والرؤيا

ماذا يعني لنا التراث، هذه الكلمة الغامضة غير المحددة؟! والتي كانت مداراً لمناقشات الكتاب ومحاورات الشعراء وشد الحبل بين المقلدين والمجددين منذ مطالع عصر النهضة، لنترك للجامعيين مسؤولية الكشف عن التراث وإعادته إلى الضوء وسبر أعماقه ومخبآته وتمكين استخدامه ونشر فوائده..

ولنترك للشعراء والمبدعين حرية الثورة عليه والتمرد على نماذجه والانعتاق من أسر بيانه وطغيان أفكاره ومعانيه ولكن شريطة أن يستوعبوه أولاً ويهضموا زبدته ويحولوا ذلك كله إلى عافية وصحة في جسد كتابتهم الحديثة لأن رفض المرء شيئاً يجهله هو من العبث الذي لا يليق بالإنسان المفكر والشاعر المبدع والمبتكر.

ولنترك للمفكرين أن يحددوا لنا التراث: معناه ودوائره. جذوره وفروعه، تاريخه في الزمان المتفرع في المكان عبر القارات والمحيطات ثم شراكته مع التراثات الأخرى مهما اختلفت عوامل اللغة والدين والبيئة.

ولنفهم فهماً واضحاً أننا لا يمكننا أن نخلط مسؤولية بعث التراث ونشره بجعله الماضي مثالاً للحاضر والمستقبل بقدر ما هو غذاء لنا ولفكرنا في تفاعلنا مع الحياة ومعاناتنا واقع حقائقها وسبر تيارها لنا حق خياره أو جزء منه، كما لنا حق رفضه كله أو بعضه! إذ كيف نتمكن أن نتبنى في حاضرنا طرق التفكير والتعبير التي كانت للمتنبي دون أن نكون نسخة عنه أو نفكر كما كان يفكر ابن رشد في حل المعضلات الفلسفية أو نحيا كما أراد أبو العلاء المعري أن يحيا دون أن نصطدم بالعديد من المشاكل الفكرية والحياتية.

فالتراث ليس صنماً يعبد أو إماماً يقودنا في حاضر إلى المستقبل.

إنه ذخيرتنا وارثنا الذي علينا قبل كل شيء لا أن نزهو به الزهو الفارغ أو نفخر بمآثره ومآتيه افتخاراً لا طائل وراءه بقدر ما علينا أن نضعه في خدمة حاضرنا والمستقبل والكشف عن جوانبه الإنسانية التي تصلح اليوم لنا كما صلحت لنا في ماضينا.

الاتباعيون العرب من الشعراء يركزون على التراث الإسلامي مقدمين اعتبارات الإيمان الديني على المفهوم القومي. الرومانسيون منهم يؤكدون على الأهمية القومية واللغوية قبالة الدين. وتتجاوز حركة الشعر الحديث ذلك كله وتعتبر تراث البيئة من سومر إلى الحاضر اعتبارها للمراحل التاريخية الأخرى من إسلامية وعربية.

وتراثنا من فجر التاريخ الجلي هو مجرى واحد يعمق وجودنا الإنساني ويدل على هويتنا وحضارتنا أنه البطاقة التي نحملها في المركب

البشري، بطاقتنا إلى الفناء أو الخلود.

والسؤال الذي يجب أن نركز عليه الانتباه في حاضرنا حيال التراث هو أنه كيف يمكننا أن نضيف عليه ونغنيه ونعه، لا باجتراره وتكراره بل بأن نحيا أبعاده الإنسانية القائمة على حرية الإنسان وإبداعه على عقله ومبادرته، حتى تتوفر لنا القدرة المطلوبة لربط الماضي بالحاضر وإضاءة المستقبل لواحدة من أقدم الحضارات في التاريخ التي ما زالت تتعثر في النهوض من كبوة القدم.

فالتراث يبقى قيمة معطلة إن نحن حبسناه في المكاتب والأرشيف ويصبح دينامياً عندما نكشف عن أبعاده الإنسانية وما يستجيب فيه إلى حاجتنا في الحاضر والمستقبل.

تقوم حياتنا الحديثة في جوهرها على الثورة والتمرد، والإنسان الحديث بالتالي ثائر ومتمرد، إلا أن للثورة شروشاً تشدها للأرض. والذين يقطعون الشروش ويثورون ييبسون كشجرة مقتلعة. يجفون كقطرة ماء تهرب من نفسها. جيلنا كله مقتلع يبحث عن شروش. وشعراؤنا هذا التوق إلى المصير إذ ليس الاقتلاع "سادية" يطلبها شاعر ما للتوجع والالتذاذ.

ليس الشاعر الحديث رعداً عدمياً مطلقاً هادراً في الفضاء، هذا لا يعني دفعه إلى الالتزام وحشره لينتمي للتصنيف أو الاحتماء بظل جماعي ولكن الشاعر كالنبات لا يكون بغير التراب والمناخ فالأرض مداره.

على من يقرأ الشاعر الحديث مزاميره؟ أعلى الرمل والحصى على الطبيعة بلا إنسان؟ على الإنسان المطلق؟ من هو هذا الإنسان المطلق؟ إنسانية الشاعر لا تعنى أن يتنكر لإنسانية بلاده، أو يتملص منها أنها أرضه الصلبة فلا يركض على الماء.

قلبك قلبك. ونبضك لك جناحاك في خاصرتيك ليسا للآخر. حدق أين تطير.

بل غمض وأنت طائر. دع عين قلبك تحدق. اترك حدس التحليق يدفعك ورؤياه تحملك أو يهبطان بك إلى أعماق النفس لترود مجاهيلها، أو تحترق في مسافاتها الغريبة.

الثورة الحقيقية تصور ورؤيا ينبعان من اللحم والدم والعصب والفكر والنفس. ما هما عصفاً في فنجان أو هديراً على الورق الثورة ثمن تقبضه عهود الكبت والقهر والحرمان لتعلو حرائق الحياة الجديدة.

الثورة ذات تتفجر. لا قشرة على الذات. الذات ثورة. فالشعر الثوري ليس غوصاً على الذات بقدر ما هو تفجر لها إنه قصف واحتلال. إشعاع لا انطواء. عطاء لا التزام. تجربة لا إيمان حبل وولادة لا حمل وإجهاض.

الرؤيا عند الشاعر الحق هي الجسر التي تعبر منها مخبآت النفس ينبع من موقفه، ومن تصوره يشع، ينسكب من جبينه وفي قلبه يسقط.

قد تكون تجربة شاعر ما سلبية، إلاَّ أنه ليس كامل الرؤيا، إنها لم تنضج بعد، لا بد من نفاذ البصر إلى الطرف الآخر من العتمة ليكتمل مدار الرؤيا لا بد من النار لتكون ناضجة والحياة المصهر الرسولية هي نبع الشاعر الحديث لا صفته وقلة هم الشعراء الرسل.

أما المجترون والمتنبئون، والمهرجون فيزحمون الطليعة الصامدة. كيف تكون الولادة من الظهر، والرحم تموء.

من التحديث إلى الحداثة

لقد مهد التحديث بالمعنى السياسي والسيويولوجي إلى حركة الحداثة الشعرية كمفهوم فحينما أرسل أحمد شوقي أمير الشعراء في بعثة

إلى فرنسا أبلغ رسالة رسمية من الإدارة الأميرية بأن مهمته لا تنحصر في دراسة الموضوع الذي انتدب إليه في البعثة فقد كانت نية من ابتعثوه أن يطلع على الحضارة الغربية في صورتها الغربية لا سيما الشعر والأدب ليكون قادراً على تلقيح الأدب والثقافة العربيتين بدم جديد. أي أن يسهم بحركة تجديد الأدب والثقافة وتحديثهما.

وقد امتزج مفهوم التحديث عند هؤلاء بمعناه الإداري والسياسي والسيولوجي بمفهوم التجديد في الفكر والشعر. وعلماء السياسية يصطلحون على ذلك بمصطلحين MODERNIZATION ما أسماه جرجي زيدان صاحب آداب اللغة العربية بالعصرنة.

وقد ترادف هذا المصطلح مع مصطلح الـ Westernization أو الغربنة التي آلت في أذهان العديد من الباحثين إلى التدريب ومنه إلى الاستلاب والاغتراب.

مزج الكلاسية بالرومانسية:

وقد قام أحمد شوقي بمهمته خير قيام، ونسب إليه قوله "وقد كاد هذا الثالوث يفنيني" ويعني بالثالوث فكتور هوغو وألفريد دي موسيه ولامارتين صاحب قصيدة البحيرة التي فتنت كثيراً من الشعراء وترجمها شعراً نقولا فياض، وهؤلاء زعماء الرومانسية الفرنسية. وربما ساهموا في تحويل الشاعر الإحيائي أحمد شوقي إلى شاعر يمزج الكلاسيكية بالرومانسية كفكتور هوغو الفرنسي وغوته الألماني، الأمر الذي عاد على حركة الشعر عندنا بالحيوية فمزج أحمد شوقي بين المذهبين من التحولات المهمة في هذه الحركة رغم شهرة شوقي كشاعر إحياء لكنه في المسرح كان أقرب إلى شكسبير والرومانسية.

عمر أبو ريشة:

وقد فعل ذلك فيما بعد عمر أبو ريشة فكان لشعره نكهة جديدة طرية لم يعرفها شعراء الإحياء أمثال الرصافي والزهاوي ولا الشعراء الكلاسيكيون أمثال بدوي الجبل والجواهري فحضور الذات في قصائد أبي ريشة في الموضوعات الوطنية والقومية أعطى شعره توتراً وحرارة تربطه بالحضارة أكثر مما تجيره لنماذج القصيدة الجاهزة والموروثة.

وربما كان إعجابه بالشاعر الإنجليزي بايرون وهو من أبرز الرومانسيين أثراً في ذلك فمع شهرة بايرون كزير نساء فإن تعاطفه مع الحرب التركية اليونانية لجهة اليونان وقصائده الإغريقية في نصرتهم كان علامة بارزة في مسيرته الشعرية.

وأبو ريشة رغم شهرته في القوميات والوطنيات إلا أن قصائده في المرأة لا تقل مستوى عن قصائد شعر المرأة والذات القومية عنده كانت سيدة المنابر كما كانت الذات العاشقة سيدة في مواقف الحب.

وكان قلق الأجناس الشعرية يرافق أبا ريشة كما كان يرافق أحمد شوقي، أي الخروج من أسر القصيدة الغنائية إلى الشعر الدرامي. فالطوفان وأوغاريت لأبي ريشة مما يؤكد ذلك.

وما أسمي بملحمة محمد وهي قصيدة مطولة لا تتعدى المئة بيت ومستوحاة من السيرة النبوية يندرج في هذا المجال.

وقد أفلح أبو ريشة في الشعر الدرامي كما أفلح أحمد شوقي فأبو ريشة لم ينتفع بمحاولات أحمد شوقي فقط بل أضاف إليه نكهته الذاتية في جنس شعري موضوعي لا سيما في اختيار الطوفان وأوغاريت لأعماله الشعرية، وإذا علمنا أن أبا ريشة كان متورطاً في التمثيل والتعبير الدرامي في أوليات حياته لم نستغرب اهتماماته الدرامية لا في الشعر المسرحي فحسب بل في البنية التركيبية لقصائده الذاتية والوطنية وما أسماه

هو ببيت المفاجأة أو الصدمة في قصائده وهو مفهوم درامي لا غنائي.

وتختلف قصيدة أبي ريشة الملحمية عن شعر أحمد محرم في ما أسماه أيضاً بملحمة محمد تعبيراً عن القلق نفسه الذي عبر عنه أبو ريشة وعبر عنه أحمد شوقي بالخروج من نمط القصيدة الموروثة التي تتكلم عن الموضوع من خلال الذات إلى المسرحية أو الملحمة اللتين تتكلمان عن الذات من خلال الموضوع. فمحرم ينظم السيرة النبوية شعراً ولا يأتي بملحمة شعرية وما تقتضيه من بنية ملحمية بينما يعبر أبو ريشة عن إعجابه بالشخصية النبوية لمحمد من خلال مواقف بارزة في حياته.

الأجناس الجديدة وقلق الملحمة:

قلق الأجناس هذا كان وارداً ضمناً في الرسالة التي بلغها أحمد شوقي عشية ابتعاثه إلى فرنسا ومهمة تحديث الثقافة والأدب بالإضافة لهموم الإدارة والقانون اللذين كانا موضوع ابتعاث أحمد شوقي.

علي بك الكبير:

وقد عبر أحمد شوقي عن قلق الأجناس الشعرية عنده بعملين مبكرين الأول عمل مسرحي بعنوان علي بك الكبير استوحاه من تاريخ مصر الحديثة وأرسله إلى الديوان الأميري في مصر آملاً أن يحظى بالعناية والاهتمام. إلا أن هذا العمل المبكر (1887م) أهملته الإدارة الثقافية الأميرية لسببين.

أولاً: ربما لأنه يتناول الحقبة المملوكية التي أنهاها محمد علي باني مصر الحديثة.

وثانياً: لأنها لم تكن مدحاً للإدارة ورموزها وهي من أرسلت شوقي إلى بعثته.

لكن ما يهمنا هنا هو أن شوقي عبر عن قلق الأجناس عنده وكتب مسرحية شعرية أثناء بعثته في باريز. كما كتب توفيق الحكيم عصفور من الشرق معبراً عن قلق الرواية عنده في أدب يغلب عليه الشعر.

كبار حوادث وادي النيل:

وربما يعبر شوقي عن قلق الملحمة عنده في قصيدة "كبار الحوادث في وادي النيل" التي يعارض فيها قصيدة فكتور هوغو الملحمية التاريخية "أساطير القرون" وهي من قصائد هوغو المشرقيات المستلهمة من الشرق.

وقصيدة شوقي استلهمت تاريخ مصر من المرحلة الفرعونية إلى مرحلة محمد علي باشا الحديثة. ورغم أن "كبار الحوادث هي قصيدة مطولة على نمط معلقة الحارث بن حلزة في النسج والوزن والقافية والدفاع عن مصر إلا أنه لم يسمها بالملحمية وقد ألقاها في المؤتمر الشرقي الدولي مندوباً عن مصر" عقد في جنيف (1894م).

وهكذا فإن التحديث أو التجديد في الأجناس الأدبية لا سيما الشعرية مبكراً في أواخر القرن التاسع عشر قادنا إلى الحداثة في أواخر النصف الأول من القرن العشرين وطوال النصف الثاني منه.

فالحداثة في طبقة التحديث أو التجديد بدأت مبكراً في الأفكار والأساليب والأغراض والأجناس ثم توغلت في الخلفيات النفسية والفلسفية للمدارس أو المذاهب الأدبية كالرومانسية عند الياس أبو شبكة والرمزية عند أديب مظهر قبل سعيد عقل والسريالية عند أورخان ميسر وعلي الناصر حتى نأتي إلى مجلة شعر وحركة الشعر التموزية التي ضمت شعراء بارزين من العراق كالسياب وآخرين من لبنان كخليل حاوي ويوسف الخال وأدونيس ونذير العظمة من سورية وجبرا إبراهيم جبرا من فلسطين.

الأغراض والأجناس:

ومع أن المنهجيات الاستشراقية في دراسة

الثقافة العربية اتسمت بالموضوعية إلا أن نتائجها المعرفية لم تكن حيادية. وكانت الهجمة قوية على نظرية الشعر وأغراضه ومصطلحه وطرق البلاغة والخيال وما إلى ذلك.

ففي مناظرة أرنست رينان وجمال الدين الأفغاني التي نشرت مجلة العروة الوثقى ملفها أن الثقافات السامية غير قادرة على الفكر الفلسفي كأوربا والإغريق وبضاعتها تقتصر على النبوءة والحدس والفكر الديني.

أما نظرية الأغراض الشعرية عند العرب من مدح ورثاء وغيره فلم تكن على مستوى نظرية الأجناس التي عرفها الإغريق والهنود والفرس الأوربيون.

فأوربا عرفت بالإضافة إلى الشعر الغنائي أو الوجداني الذي عرفه العرب عرفت الشعر الملحمي والقصصي والدرامي، وهو أمر لا تتمتع به إلا الحضارات المتفوقة.

ترجمة الإلياذة:

مما حرض سليمان البستاني على ترجمة الإلياذة وكتابة مقدمتها النقدية الرائعة وهوامش تضمنت لا أقل من ألف بيت من الشعر العربي تتشابه مع الشعر اليوناني إن بالصورة أو بالفكرة، وقد أدخلت هذه المقدمة المنهج المقارن انطلاقاً من خلقية تاريخية ونصوصية إلى الحركة النقدية الحديثة عندنا بزمن مديد (1905) قبل أن ينشر طه حسين دراسته في الشعر الجاهلي (1927م).

وقد نسج سليمان البستاني ترجمته للإلياذة شعراً واستخدم في ذلك شتى أشكال القصيدة العربية المعروفة إلى عصره ليبرهن على أن العربية قادرة على التعبير الملحمي ورجع إلى الأصل الإغريقي بالمقارنة مع الترجمات الأوربية المعروفة.

وقد عبر قلق الملحمة والأجناس الشعرية التي لم تكن متوفرة في الموروث عن نفسه لا بالترجمة فحسب بل من خلال الحركة النقدية والإبداع الشعري كما في ترجمة البستاني للملحمة. وكان المسرحيون العرب قد سبقوه إلى نقل العديد من الأعمال الدرامية الشعرية ولكن بالنثر. وأفلح المبدعون العرب في كتابة المسرحية الشعرية والنثرية ولكنهم ظلوا وهم يعبرون عن قلق الملحمة في نفوسهم يحومون حول الملحمة.

وتوزعت محاولاتهم الملحمية التي ساهمت مساهمة أكيدة في نقل القصيدة الغنائية إلى أبعاد وأجواء موضوعية تنطوي على نَفَس ملحمي دون أن تصل إلى الملحمة بشروطها الفنية المعروفة.

ولعل لسليمان البستاني الفضل في إعادة النظر في تجنيس كثيرٌ من الأعمال الأدبية تحت خانة الملحمة. فقد اعتبر المقامات نوعاً من الملاحم. كما سمي رسالة الغفران بالملحمة ليرد علي الرؤيا الاستشراقية التي حرمت التراث الشعري العربي من أجناس كهذه.

ا حرضت ترجمة البستاني للإلياذة الشعراء العرب على فتح باب الشعر القصصي والملحمي من خلال القصيدة الموروثة وتقنيتها.

ملحمة نيرون:

إن قصيدة نيرون المطولة وقصائد بزرجمهر وفتاة الجبل الأسود هي من هذا القبيل لكن مطران الذي كتب ملحمة نيرون على البحر الواحد (الرمل) والقافية الواحدة واتخذ من سيرة الإمبراطور الروماني مادة لها لأسباب وطنية من حفز روح الحرية والاستقلال عند مواطنيه لم يكتب ملحمة وإنما قصيدة مطولة أشبه بالقصة منها بالملحمة. وكان مطران قد ترجم مآسي شكسبير الخمسة المشهور (هملت. مكبث. عطيل تاجر البندقية والملك لير) نثراً لا شعراً وتمكن من القصة لا المسرحية والملحمة، يقول:

كـــل قـــوم صـــانعوا نيـــرونهم

قيصـــر قيـــل لـــه أم قيـــل كســـرى

عبقر:

وتبعه شفيق المعلوف في "عبقر" في اثني عشر نشيداً مع مقدمة نقدية عن خرافات العرب وأسلافهم وأساطيرهم غرار البستاني ورغم أن عبقر هو رحلة إلى وادي الجن (في الطائف من الجزيرة العربية) على غرار الملاحم إلا أن أناشيده لم تتخذ المسار القصصي مثلها وتراوح النشيد بين الذات والموضوع في إطار القصيدة العمودية مفضلاً البحور القصيرة والقصائد المتعددة القافية، وأبرزها عن النسر والهامة والعنقاء.

بساط الريح:

ثم ملحمة بساط الريح لفوزي المعلوف وهي رحلة إلى الملأ الأعلى من عالم الأرض في أناشيد اثني عشر على البحر الخفيف كل نشيد من أربعة عشر بيتاً مقدمته بيتان على المقتضب.

وظل فوزي في إطار الشعر الوجداني وهو يحاول الملحمة.

ثورة في الجحيم:

وقصيدة "ثورة في الجحيم" صدقي الزهاوي على البحر الواحد (الخفيف) والقافية الواحدة هو أقربها إلى قصيدة ملحمية مصغرة (434) بيتاً.

وقد استفاد من رسالة الغفران لأبي العلاء المعري والكوميديا الإلهية لدانتي الألجيري ولكنه ظل وفياً لمعمار قصة الإسراء والمعراج بروح معتزلية ونفس ساخر في عوالم الجحيم والبرزخ والأعراف والجنة.

شاطئ الأعراف وبين اللانهايتين:

أما قصيدة محمد عبد المعطي الهمشري "شاطئ الأعراف" و"بين اللانهايتين" لمحمد سعيد السحراوي فهما أشبه برحلة خيالية وجدانية إلى العالم الآخر على غرار دانتي ولكن بدون نسيج قصصي أو ملحمي ما خلا الإطار وأسماء الأمكنة.

ملحمة محرم:

بعد هذا كله جدير بأن نذكر ملحمة لم تكن أيضاً بالملحمة بل نظماً للسيرة التي عرفناها من ابن إسحق وابن هشام على نظام القصيدة الموروثة بلا حبكة أو تشخيص.

تأصيل بتوجهات جديدة:

إن قلق الملحمة هذا وقلق الأجناس الأدبية التي لا تتوفر عليها نظرية الأغراض الشعرية القديمة، إن من خلال الترجمة أو من خلال المنظور النقدي والأفق الفني أو الإبداع الشعري أدى إلى نفض القصيدة العربية من جهتي الشكل والمضمون والأخذ بنظامها ومصطلحها إلى الحد الأقصى. أدخلت الأجناس الأوربية إلى شعرنا العربي وأدبنا الحديث من المسرحية إلى الرواية إلى ما يعبر عن قلق الملحمة إلى السيرة والمقالة وشرعت الأبواب للمذاهب الفنية من الكلاسيكية الجديدة إلى الرومانسية والرمزية والسريالية وغيرها ولم يبق غير العمود الفقري للقصيدة ألا وهو موسيقاها وإيقاعها فاستنبط المبدعون قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر والقصيدة المدورة ولقحوا فن الشعر بآفاق العلوم الإنسانية من التاريخ والفلسفة إلى الأساطير الميثولوجيا وعلم الإنسان وصارت القصيدة تقاس لا بشكلها وجمال زخرفتها بل برؤياها وحصيلتها المعرفية. وجاءت المكتشفات الإنتربولوجية الحديثة لتعمق مفهوم الحداثة العربية فأعطتها الأفق الإنساني والمعرفي والأسطوري جملة واحدة وأخرجتها من أزمة التغريب وحلت الرموز والأفكار والموضوعات والحساسيات الشعرية الحضارية المشرقية من سومر وأكاد وكنعان والحضارة الفرعونية محل المؤثرات الغربية فمن أفروديت وفينوس إلى عشتار وإيزيس وأوزوريس وبعل وعناة وقلقامش والخضر وحمزة

والغار.

واشتدت نزعات التأصيل لا باتجاه الموروث العربي والإسلامي فحسب بل باتجاه تراث المنطقة العربية ككل وأزيج النقاب عن دين الإغريق لحضاراتنا القديمة ودين أوربا لحضارتنا العربية والإسلامية، وتجسدت الحركة الشعرية الحديثة فأصبحت الأساطير جزءاً أساسياً من بنية القصيدة الحديثة وزاحم الموروث القومي منها الموروثات الأوربية حتى حل محلها في الحركة التموزية.

وعمق الفهم الأسطوري لحركة التاريخ وأسطرة الحركة الشعرية الحديثة العديد من الرموز التاريخية والأدبية من الحلاج إلى ديك الجن الحمصي إلى الحسين وكربلاء واقترن ذلك بفهم إنساني للموروثات الدينية كالصلب والدخول إلى الغار والاضطهاد، وبعثت ألوان من الفلكلور واستخدمت في القصيدة الحديثة بمثابة الأسطورة، وهكذا امتزج الماضي بالحاضر والتراث بالتجربة الحديثة والتاريخ بالأسطورة والأسطورة بالفلكلور والأمثال، ونشأت حداثة ذات نكهة عربية رغم أن ولادتها نمت بحوافز التفاعل العربي الأوربي.

—— ،، ——

جاءت الاكتشافات الأنتربولوجية الحديثة وغيرها من العلوم الإنسانية كعلمي النفس والاجتماع لتخدم هذا التوجه الشعري الحديث. من سومر إلى مصر إلى رأس شمر وإيبلا.

—— ،، ——

اكتشاف ملحمة قلقامش وأساطير الخصب والشعر القصصي والملحمي في موروثات المنطقة القديمة عزز من هذه الحداثة وأعطاها هيكلية فكرية وتاريخية وأسطورية ونفسية وأسقط الرؤية الاستشراقية التي زعمت أن الحضارات الهندو أوربية متفوقة على الحضارات السامية بأنواعها وأجناسها الشعرية والأدبية فملحمة قلقامش هي أقدم من الإلياذة والأوديسة بما لا يقل عن ألفين وخمسمائة سنة مما قوى ثقة المبدعين بإبداعاتهم وموروثاتهم ومشروعية حلمهم بيقظة حضارية شاملة فصارت العودة إلى الرحم هي بمثابة الولادة الجديدة للنهضة الآتية.

تقبلنا الكلاسيكية أو الإتباع لأنها صادفت هوى في نفوسنا للعودة إلى التراث والنسج على منواله في مراحل الاستجابات الأولى على التحديات الغربية . ولم نستهجن الرومانسي والرومانسية لتوفر روح لها في تراثنا من شعر الحب العذري والمادي وميراث شعري ضخم في كل العصور، وحاولنا أن نحل محلها مصطلحاً يضم الحب فيما يضم نزعات النفس الأخرى حددناه بالوجدانية وشعر الوجدان. اقترنا على استحياء من الرمزية (أولاً مع أديب مظهر وسعيد عقل) ونسبياً مع أبي ريشة ونزار قباني لكننا هجمنا هجمة واحدة على السريالية مع أورخان ميسر والدكتور علي الناصر في مجموعة "سريال" فانتقلنا من حداثة الأجناس إلى حداثة المذاهب الفنية.

سريال والسريالية:

ومع أننا اكتفينا بالرمز والرمزية كمواز مترجم للأصل الأجنبي (SYMBOL) و (SYMBOLISM) وأخذنا منها الشطر البياني والبلاغي لا العمق الفلسفي والنفسي إلا أننا توغلنا في السريالية بدءاً من نحت مصطلح عربي لها شكراً لأورخان ميسر ومروراً بخلفياتها النفسية والفلسفية من سيغموند فرويد وأندريه بروتون صاحب البيان السريالي وانتهاء بإبداع نصوص شعرية سريالية تحاول جاهدة أن تتميز عن الأصل الفرنسي في المقدمات الفكرية النظرية والإبداعات الشعرية.

ورغم أن سريال لم ينتشر في البدء انتشاراً واسعاً وكان عملاًُ طليعياً إلا أن صاحبه أورخان ميسر كان بيته بمثابة صالون أدبي في دمشق

أيام عمله في الملحقية الثقافية بسفارة الهند.

وكان على اتصال حميم بنذير العظمة وعلى أحمد سعيد (أدونيس) الذين عبروا عن نزوع سريالي في بعض إنتاجاتهما الشعرية في زمن مبكر وأيام مجلة شعر البيروتية "أطفال في المنفى" و "غداً تقولين كان" للعظمة و"قصائد أولى" و"أوراق في الريح" "ومهيار الدمشقي" لأدونيس. كما كتب أورخان مقدمة لمجموعة شعرية من مجموعات فايز خضور.

ومع أن أورخان ميسر عرف السريالية من منابعها وبأصلها الفرنسي وموازيه الإنجليزي إلا أن تجربته المتكاملة نصاً ونقداً وخلفية فكرية عن السريالية لم تكن لتتم في عزلة عن الرمزية التي سادت في لبنان مع أديب مظهر وسعيد عقل ويوسف غصوب وصلاح لبكي وغيرهم بعد انتصار الرومانسية مع حركة أبولو في مصر وأبي القاسم الشابي في تونس والياس أبو شبكة في لبنان وجبران خليل جبران في المهجر الذي جمع في إنتاجه الشعري بالإضافة إلى روحه الرومانسية مؤثرات رمزية وسريالية لا سيما في فكره وصوره.

ويندرج في هذا الإطار إنتاج بديع حقي وكمال فوزي الشرابي اللذين كانا على صلة وثيقة بالشعر الفرنسي وباللغة الأصل إلا أنهما لم ينظرا الرمزية أو السريالية كما فعل سعيد عقل وزملاؤه. وتجلى إنتاجهما الشعري عن مؤثرات برناسيه ورمزية وسريالية في لغتهما الشعرية وصورهما الفنية وغياب تام للبعد النفسي والفلسفي.

ويجدر بنا أن نذكر مجلة القيثارة في اللاذقية التي ترأس تحريرها كمال فوزي الشرابي (1946 . 1947) وتحوم حولها في الشعر والنقد التعبيري مواهب متحمسة للحداثة الشعرية.

والقيثارة في الأربعينيات مهدت لمجلة شعر في الخمسينيات كما مهدت لها جماعة أبولو ومجلتها الشعرية.

استخلاصات ونتائج:

هل يعني الإبداع القطيعة مع التراث. فإذا ذلك كذلك ما معنى الإبداع. وما معنى القطيعة وما معنى التراث؟

الانبهار بالآخر هو شكل من أشكال العودة إلى الذات. والتراث يتسع حتى يشمل الأنا والآخر. ويصبح تراث الشاعر لا تراثه القومي فحسب بل التراث الإنساني. من هنا لا يرى شعراء الحداثة ضيراً في التفاعل مع نص الآخر كائناً من كان هذا الآخر، لأن هذا النص ما هو إلا مرآة للذات الشاعرة واكتشافاتها واستقصاءاتها. ومن هنا وجدت التراثات الشعرية وأبعادها الفنية سبيلها إلى حركتنا الشعرية الحديثة.

بدءاً من الصورة المفردة والرمز والأسطورة والجنس الأدبي والمذهب الفني.

فانفتحت نوافذنا الشعرية لكل الرياح.

—— ،، ——

الرمزية والسريالية إلى الاشتراكية الحديثة، وعرفنا طرقاً جديدة في التصوير لم نعهدها في أساليبنا الموروثة. كمقابلات الحواس الذي بشر به تشارلز بودلير. يقول نزار قباني:

—— ،، ——

يـــا شـــعرها علـــى يـــدي

شـــلال ضـــوء أســـود

ألمـــــه ســـــنابلاً

ســـنابلاً لـــم تحصـــد

لم يعد النمط الموروث هو المعيار. وفدت علينا معايير جديدة كثيرة مما شكل صدمة للمتلقي في كثير من الأحيان. وتطلب منه أن يكون قارئاً مبدعاً كالشاعر المرسل الذي يبدع نفسه.

وأصبحت القصيدة العربية الأم لا جوهراً نهائياً بل رحماً تتوالد منه الأشكال ودالت دولة الشكل الواحد. وانتزعت صفة القداسة عن تراث الأجداد وأصبح العروض وموسيقى الشعر إيقاعاً للذات تشكله حسبما تريد أو تريد المعاناة التي يعانيها الشاعر لا قيداً يقيد الشاعر بل وسيلة من وسائل التشكيل الإبداعي للشعر ومفردة من مفرداته.

فاعتمد الشاعر التفعيلة المفردة التي يمكن تشكيلها في صيغ متعددة. حتى نشأ تيار كامل للعروض الجديد سميت القصيدة باسمه أي قصيدة التفعيلة. وتنكب الشاعر صور الإيقاع القائمة على التناسب والتماثل وفتح الإيقاع الشعري على الحرية. فنشأت بحور منطلقة جديدة. وصارت القصيدة الأم نواة تتولد منها نواة أخرى، أو خلية قابلة للتوالد والانقسام فبالإضافة إلى الشعر الحر أو شعر التفعيلة عرف الشعر القصيدة المدورة وقصيدة النثر وقصيدة العمود الحديثة وبنية مركبة لكل هذه الأشكال في كثير من المجموعات الشعرية الحديثة والمعاصرة. وأخذ التركيب الدرامي شكله في القصيدة الواحدة والمجموعة الشعرية ككل.

ونما الانعطاف نحو الأساليب المنشقة والشخصيات المتمردة. فأصبحت محوراً لاستقصاءات شعرية بسعة الديوان من مالك بن الريب إلى مهيار إلى غيلان الدمشقي واغترابات المعري والخضر ومدينة الحجر وأبي ذر الغفاري والصعاليك من الشعراء.

وكما انفتح عالم الشعر قديماً على التاريخ والدين والحكمة أي الفلسفة فنقل أبعاد القصيدة إلى تخوم جديدة فكذلك انفتحت نوافذ الشعر على الأسطورة والرمز وانفتح عالم الإبداع الشعري على النظم الميثولوجية سيما وأن الحفريات الحديثة لعلم الإنسان أو الأنتربولوجيا في مصر وسوريا وبلاد الرافدين كشفت عن كم شعري هائل أصبحت تراثاً إنسانياً للعالم كله.

ولما كان الأقربون أولى بالمعروف أصبح التراث الأسطوري للمنطقة العربية وشخصياته ورموزه مصدراً من مصادر الإلهام الحديث، واتسع مفهوم التراث فصارت التراثات القديمة للمنطقة جزء لا يتجزأ من حركة الإبداع الحديث.

نشأت الحركة التموزية في الشعر التي تعبر عن معاناتنا الحديثة من خلال الأسطورة والرمز. فحفلت قصائدنا الحديثة بأسماء الآلهة والرموز الأسطورية كعشتار وبعل وعناة والفينيق والعنقاء. والمسيح والخضر والحسين.

ونمت نزعات أسطرة التاريخ واحتلت الأسطورة الأدبية سياقات بارزة لمالك بن الريب وديك الجن الحمصي والمعري وغيرهم.

وارتفع الفلكلور الشعبي إلى مستوى الأسطورة لا سيما في مجموعة "أطفال في المنفى" لنذير العظمة التي قيمها الشاعر كمال خير بك كما يلي:

إن عقدة المنفى ترد في شعر نذير العظمة وشخصيته وملاحظتي على هذه العقدة أن العظمة أحس بالمنفى منذ الطفولة . للغربة التي عاناها عند دخوله الحياة.

والمسألة الثانية هي مسألة الأطفال الذين يتخذهم العظمة قناعاً للتعبير عن معاناته الوجودية.

والمسألة الثالثة هي وحدة شخصية نذير فهو من الشعراء القلة الذين يحتفظون بوحدة الشخصية في شعرهم.

والمسألة الرابعة هي ثورية نذير فهي مسألة مهمة في شعره وشخصيته، إنها جادة أحياناً، ولكنها ناعمة هادئة لا سيما في موضوعات

الطفولة والتشرد.

ونذير ابن بلادنا، تجديده ليس مستورداً، إنه يأخذ بخيوط الحداثة والتعبير الجمالي الجديد ولكنه يبقى نابعاً من هنا.

أما مسألة الفلكلورية في شعره، إنه يرفع الفلكلور الشعبي إلى مستوى القضايا الكبرى، ففي معظم قصائده فلكلورية واضحة، أنه يعود إلى الحارة والملعب ومظاهر البيئة المعيشة ويستحضر الطفولة ويبكي لها لأنها تمثل العفوية والبراءة، لكن يعطيها المضامين الحضارية والثورية ويعبئها بالفكر . من هنا يبرز وجه الواقعية في شعره ويتجاوزها إلى الاستمرار والشمول.

أما تسميته لأبي كيس في قصيدة "جسر الموتى" فيقصد منه أن يصدمنا به، وهو رمز جيل مندحر تكبله الخرافة والخدر، وهو صورة لجماهيرنا الضائعة.

أما أسلوب نذير ورمزيته في "أطفال في المنفى" هناك بعض المواضيع المعقدة التي قد تتعب القارئ ولكنه إلى حد كبير تجاوز ذلك في معظم شعره إلى الشفافية والإشراق. في قصيدة "أصوات" المقطع الرابع "تراه يمتطي الوعود؟!!".

يلقي ضوء ساطعاً، ليرسم صورة الفارس المنقذ من العالم القديم.

وفي المقطع الذي يليه جواب يصاحب الفكرة الرئيسية ولا يتركها ليعبر عن جوهر الفكرة التي يعانيها.

إنه يتوجه من ذاته إلى المجتمع ببساطة طفولية ومعاناة متوهجة بشعر نابض وشخصية شعرية موحدة.

خاتمة

علينا أن نعتبر بتجربة الرواد، الإنسان والمعرفة والحرية هي الأساس هي المفتاح الحقيقي لحل مشاكلنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية فحسب بل مشاكلنا النفسية والفكرية والقومية والأنترنسيونية.

الأدب بالمعنى الواسع عندنا هو الثقافة، والحداثة إن هي إلا الأصالة، فالأصيل الجديد في كل عصر هو ما يشكل التراث.

وما هو أصيل في تراثنا وما هو أصيل في التراث الإنساني يتحرك بالإبداع والإبداع يتأسس بالتراث والقطيعة بالمطلق مع التراث في جانبيه القومي والإنساني غير ممكنة، نتغذى بالأصالة فننتج الأصيل وتحيا الحداثة فتنتجها فكراً ومعرفة وشعراً.

والحداثة لأنها ليست ركوداً واجتراراً تدفعنا إلى تلمس أصولنا والتعرف على جذورنا وفي التحليل الأخير اكتشاف هويتنا في الحاضر وتجذر شخصيتنا في الماضي وتطلعها إلى المستقبل.

وإذا كان هناك قطيعة بين المبدع والتراث فهي قطيعة مع الجاهز والسائد من النماذج من أجل اجتراح النماذج وإبداعها من معاناة الحاضر والحلم ببعد إنساني.

فقد تسللت الحداثة إلى شعرنا بادئ ذي تفاريق إن في الفكرة، أو الصورة. ولكنها فرضت نفسها علينا جملة واحدة. لأن حياتنا قد تغيرت فتغيرت معها لغتنا وشعرنا وحساسياتنا فتغربنا بحثاً على جذورنا الحضارية والإنسانية، ولنتعرف على هويتنا وشخصيتنا التي نحاول أن نركب ما ورثناه من الماضي مع ما وفد علينا من الحضارة الغربية. علينا أن نخترق الآخر فكراً ومعرفةً ونظاماً لكي نصل إلى ذواتنا.

إن تماسنا مع الغرب دفعنا إلى اكتشاف ذاتنا الحضارية، فالعودة إلى التراث لم تكن عودة آلية كما أن تعاملنا مع التراث الإنساني أوربياً أو غير أوربي عمق بحثنا عن المعنى والهوية فمعرفة الآخر قادتنا إلى معرفة الذات ومعرفة

الذات دفعتنا إلى رحلات أخرى في معرفة الآخر وهي عملية مستمرة لم تتوقف منذ أن بدأت في بدايات القرن التاسع عشر فبقدر ما نستوعب ونتمثل ونهضم من التراث المعرفي الإنساني بقدر ما تنبثق شخصيتنا وهويتنا انبثاقاً أفضل وأكثر عمقاً وتجذراً في الحياة والحضارة.

***

المصادر والمراجع:

(1) . أدونيس: الآثار الكاملة. م:1 دار العودة، بيروت . 1971. ص: 351.

(2) . نفسه، ص: 343.

(3) . العظمة، نذير: الخضر ومدينة الحجر. اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1979. ص: 85.

(4) . عمران، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة. ج: 1. وزارة الثقافة، دمشق . 2000. ص: 41.

(5) . الماغوط، محمد: ديوانه، دار العودة، بيروت، ط: 2 . 1981. ص: 180 . 180 . 180.

(6) . عبود، حنا: النحل البري والعسل المر. وزارة الثقافة، دمشق . 1982 راجع الفصل الأول من الباب الأول.

(7) . أبو عفش، نزيه: حوارية الموت والنخيل. اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1972. ص: 22.

(8) . خضور، فايز: سلماس. اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1986. ص: 54 . 55.

(9) . عليشي، صقر: أعالي الحنين. دار الينابيع، دمشق . 2003. ص: 13.

(10) . سكر، راتب: أبي ينحت الحجر. اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 1994. ص: 14 . 15.

(11) . فؤاد، محمد: طاغوت الكلام. د/ مكان الطبع ط: 1 . 1990. ص: 21 . 22.

(12) . بريك هنيدي، نزار: السيرة الزرقاء. دار الينابيع، دمشق . 2004. ص: 248.

(13) . السح، رضوان: تعاويذ. اتحاد الكتاب العرب، دمشق . 2001. ص: 18.

■■■

الإيديولوجي والفني في تجربــة الحداثــة الشعريــة السوريــة: شعر علي عقلة عرسان أنموذجاً

د.عبد الله أبو هيف- سورية

ارتبط الشعر العربي الحديث في سورية بالأدلجة أي التعبير عن القضايا الكبرى بمنظورها العقائدي في أفضل عطاءاته، وعند أبرز مبدعيه، وأتناول في هذا البحث علاقة الإيديولوجي والفني في التجربة الشعرية بعامة وتجربة شعراء بعينهم بخاصة، وأمهّد للبحث بإضاءة مفهوم الأدلجة وتجلياته الفنية في بنية الشعر، ثم أعالج الأدلجة أو القضايا الفكرية والعقائدية في شعر علي عقلة عرسان.

1. الإيديولجي والفني في الشعر:

فُهمت الأدلجة في الشعر العربي الحديث حتى وقت قريب تعبيراً عن الالتزام حيناً أو التبشير العقائدي حيناً آخر أو نداء للمعارضة والتغيير والثورة حيناً ثالثاً، وتحكمت بمفهوم الأدلجة العوامل المساعدة في النقد التي تنظر في النص من الخارج غالباً مثل انتماء الشاعر وعقيدته أو مناسبة النص أو القبليات النقدية مما يطرحه الشاعر في تصريحاته أو آرائه أو أفكاره، واعتمد التحليل الشعري على مواضعات نأى عنها الشعر ونقده خلال العقود الثلاثة الأخيرة إلى حد كبير بتأثير المناهج النقدية والمعرفية الحديثة، مثل الشكل والمضمون والموضوعات الشعرية وتصوير الواقع والشعارات السياسية والاجتماعية والتحزب، وهي مسائل إيديولوجية تحددها البنية النصية، ولطالما اعتنى التحليل الشعري بالقضايا الفكرية المطروحة دون أن تتدرج في المنظور الشعري كأن يفضي قول ما في النص الشعري إلى فكرة معينة، أو أن تؤول عبارة ما بفكرة قبلية، أو أن تلحق عبارة ما بتطور اجتماعي أو تحزب أو عقيدة قد لا تتيحها البنية النصية، أو أن تغدو أقوال الشاعر أو أفكاره الخارجية في صلب تأويل البنية النصية. وجُعلت الأدلجة أحكام قيمة من خارج النص غالباً بتأثير هيمنة السياسي والفكري على البنية النصية لذكر العقائد والأفكار إشارة إلى المنظور الشعري على أنه تعبير عن صيغ المواقف والمبادئ والشعارات وسواها، وكانت

تعبيـرات الالتـزام والثـورة والمعارضـة والحريـة والمقاومة وغيرها هي الأبرز في التحديد السائد للأدلجة.

لا تظهر الأدلجة مجردة في الشعر، بل ترتهن بإنتاج النص للخطاب الإيدلوجي الجمالي من خلال بنية النص الشعري وأنساق تنضيده لأغراضه المؤلفة من تعالقات الدال والمدلول وفيض المعاني المعبرة عن مدى اشتراطات التاريخ وصوغ المجتمع الخاص بالنص، فثمة علاقات للأدلجة العامة والجمالية وإيديولجية المؤلف، ولكن النص الشعري مستقل عنها ما لم تنبض البنية النصية بها في تعالقاتها النصية لدى فلاح المؤلف في ضبط المقولات والخطابات العامة مع المقولات والخطابات الجمالية الخاصة برؤى المؤلف داخل النص كما تتبدى في تركيبه أو تنضيده، وقد استفادت مناهج النقد الحديث من تطورات النقد الاجتماعي وتضافرها مع المنهجيات المعرفية النقدية الأخرى مثل التلقي والتأويل والأسلوبية واللسانية في فهم البنية الشعرية حيث "يقوم الجمالي بإنتاج الإيديولوجي الذي حدده الجمالي نفسه من قبل، للنقد عن نفسها بوصفها سلسلة معقدة من الإجراءات بين النص والإيديولجية . الإجراءات التي تظهر في النص نتاجاً لعملية صراعات منتجة بصورة أكثر أو أقل وضوحاً، صراعات انحلت، ولذلك أعيد إنتاجها" (1).

ويفيد هذا المنجز النقدي في تحديد البنية النصية لعملية إنتاج الدلالات الاجتماعية والفكرية بما هي علاقة الأدلجة بالتاريخ والواقع داخل مجتمع النص الشعري الخاص.

ندرت الدراسات المتعلقة بالشعر والصراع الإيديولوجي (2)، وأعاد محمد علي مقلد الذي طبّق مقولاته على الشعر العربي في لبنان المفاهيم التقليدية حول الشعر والقضايا الفكرية، مثل القول بارتباط الشعر بسلطة السياسة والإيديولوجية، وتحديد العوامل الإيديولوجية بالانتماء والعوامل المرجعية المؤثرة ودور النقد العربي والأجنبي والعلاقة بين الشعر والجمهور، وأن الصراعات الإيديولوجية والسياسية ينجم عنها قيم مباشرة أو غير مباشرة من خلال التخلي بالالتزام واستيعاب النظري وتحقق البنية الفنية الحاملة للدلالات، وغلب الوصف على شغل مقلد على أن "العلاقة بالغرب كمرجع نظري، باختصار، العامل الأكثر أهمية في تطور المناخ الثقافي العربي واللبناني بشكل عام، لاسيما المناخ الفني والشعري.

وقد أثار هذا العامل ردات فعل متناقضة: إما نسخ الغرب وإما رفضه! وفي الحالتين كان الموقف الثقافي يهرب إلى الأمام، نحو المستقبل، أو إلى الوراء، باتجاه الماضي تاركاً الحاضر غارقاً في أزماته" (3).

واستند المنجز النقدي في كشف أدلجة النص الشعري إلى النقد الثقافي الذي يتميز بإظهار تعبير الشعر عن القضايا الفكرية والعقائدية بوصفه نشاطاً فكرياً "يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره، ويعبّر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها"(4)، ويوازن هذا النقد بين التقليد الموروث والتحديث المكتسب في الخصوصيات النقدية باعتماده على الأدب وتقاليده من جهة وعلى التحليل التقليدي مستفيداً من تقانات ورثة الشكلانيين كالبنيويين والتفكيكيين ودعاة الحفر المعرفي والألسنيين والنفسيين من جهة أخرى في مدى تداخل هذه التقانات مع عناصر التمثيل الثقافي وإحالاته الكلامية والثقافية. وأوجز آرثر أيزابرجر في كتابه "النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية" حدوداً لمفاهيم النقد الثقافي المحيطة بتداعيات الأدلجة في البنية النصية، إذ علينا أن ندرك ما تعنيه هذه المفاهيم وكيفية استخدامها، "لأنه من خلال

المفاهيم يكون في مقدورنا تحديد معنى للعالم . حيث تترابط معاً، وتشكّل طبيعة المجالات والموضوعات . فتشتق لفظة مفهوم concept من اللفظة اللاتينية concipere بمعنى يتصور to conceive، وتستخدم لفظة مفهوم في السياق الحالي بمعنى فكرة أو نظرية، أو فرض أو معنى، أما الشخص المنشغل بالنقد الثقافي فيستخدمها بمعنى يفسر، ويفهم، ويحدد معنى ما، ويجد معنى في أو يستشف علاقات في:

1 . ما تقوله أو تفعله شخوص النصوص، وما يقوله ويفعله البشر العاديون في حياتهم اليومية.
2 . المعطيات التي يدور مدارها حول العالم ودور المؤسسات في العالم.
3 . في سلوك الأفراد والجماعات.
4 . في أسلوب العقل الإنساني والنفس ووظيفة الجسم والعلاقة بين النفس والجسد.
5 . دور النصوص، أعمال النخبة والفنّ الشعبي، في تطوير الأفراد وتأثير هذه النصوص في المجتمع والثقافة" (5).

ويستدعي النقد الثقافي للكشف عن الأدلجة والقضايا الفكرية تحليل النص الشعري وفق خصوصيات النظرية الأدبية لدى تمثلها للماركسية بتداخلات البنية التحتية والفوقية ووعي الهيمنة والتسلط، والعلامية (السيميائية) برموزها وعلاماتها وشفراتها وانزياحاتها وتزامناتها، والتحليل النفسي بتمظهرات الوعي ومكونات اللاوعي واللاشعور والنمذجة والأصوات والظلال، والنظرية الاجتماعية في التجليات الثقافية والسياسية والمقدسة والمحرمة، والاتصالية والوظيفية والمكتوبة والشفاهية التي يجملها غالباً التمثيل الثقافي، على أن النص الشعري يتشكل عبر القراءة من خلال تمثله الدلالي للمنطوق والمكتوب مما يؤلف بين أيقونات دلالية تفصح عن معرفة التاريخ والواقع في استيعاب البنية النصية لعناصر التمثيل الثقافي، و"بدراسة التمثيل يبرز التجاوز بين الثنائيات المتباينة مما يعمل على تفكيك المسلمات، وإن كانت النصية هي تجربة ثورية تقوض النظام الجمالي الصارم الذي أسسته الكلاسيكية، فهي لا تذهب إلى حدّ تمجيد التجربة الحياتية محولة إياها إلى نموذج يحتذى لذاته،

فالقراءة النصية أتاحت قياس الشيء بنقيضه لا لتفضيل أحد الأقطاب على الآخر، بل للتعرف على الحياة بتنوعها مفهوماً جمالياً ـ فصارت الحياة تمدّنا بالجمال، ولم يعد الجمال شيئاً يفرض من عل، ومثلما يتشكل الجمالي بقراءة نص الحياة، يعامل التاريخ كنص يتعاون المبدع والمتلقي في تمثيله" (6).

وأفادت دراسة النص وسياقاته في تحديد الغرض الشعري من خلال كشف موضوعات الخطاب داخل البنيات الكبرى الشاملة للبنية النصية، وهذا ما يُسمى الخطاب الدلالي، وينهض ذلك على الأسس المعرفية للبنيات الكبرى عند تفريد تراكيب البنية في عناصرها المختلفة من اللغة إلى علامات الخطاب في أنساق تنضيد النص الشعري، ليصبح النص في مقابل السياق، فثمة توكيد في لسانية الخطاب ودلالاته ومعانيه التي تشكل الأدلجة بالتعبير الفلسفي ولاسيما الجلدي منه على "أن ضرب الخطاب ينبغي ألا يوصف فقط على المستوى التداولي، بل تقتضي مستوى مستقلاً للسيمانطيقا النسبية للمتواليات ولبنيات كبرى شاملة" (7).

تظهر الفروق الدلالية في الوقت نفسه من أصل الوضع أو الحقيقي إلى تداعيات البنية الاستعارية. وصار متاحاً لظهور الأدلجة (المستويات الدلالية والمعنوية) من خلال البنية الشعرية، ولاسيما مستوياتها الأسلوبية والتعبيرية

بلوغاً لشعرية البنية الكلية باتساع منظورات البنية الإيقاعية واللغوية والتصويرية، كما أوضح ناقد عربي لدى دراسته لشعر أحمد مشاري العدواني، نحو "صياغة مكونات الكون اللغوي والتخييلي لتجربته (الشعرية) في إطار من الشجن الرومانسي والواقعي الذي يؤدي إلى مضاعفة قدرة البنية الجديدة على توليد دلالاتها وإيحاءاتها البنيوية والشعرية التي تلتفت إلى قانون الوحدة والتنوع على مستوى البنية النصية للقصيدة، والتي ستكون أرضية ينطلق منها الشاعر في تنويعاته الأسلوبية وشبكة العلاقات القائمة فيها" (8).

وبذا، تدخل الأدلجة في صلب التشكل الشعري، ويعينها على التجلي عدة أمور هي إضاءة العلاقات الداخلية التي تربط الإيديولوجية بالشكل الأدبي (9)، وثانيها تمحيص البنية النصية الشاملة ومكوناتها، وثالثها استقلالية الخطاب الدلالي والتداولي القائم على البنية الاستعارية بالدرجة الأولى.

2. الإيديولوجي والفني

في شعر عرسان:

بدأ علي عقلة عرسان (10) كتابة الشعر ونشره منذ نهاية خمسينيات القرن العشرين أثناء دراسته الجامعية في القاهرة، غير أنه جمع عدداً من قصائده، ومنها المبكرة، وطبعها في مجموعته الشعرية الأولى "شاطئ الغربة" (دمشق 1986)، واتبعها بمجموعتين شعريتين هما "تراتيل الغربة" (دمشق 1993) و"أورسالم.. القدس" (ضمن مجلد الأعمال الشعرية . دمشق 2002) (11).

ـــ ،، ـــ

غلبت الرومانسية في مجموعته الأولى على التعبير الإيديولوجي في البنية النصية الشاملة التي تقوم على فنية العبارة الروحية والنجوى الدرامية والسياق الاجتماعي بعناصر التمثيل الثقافي ونوجز الأفكار والموضوعات التي يتألف منها المحتوى مثل:

ـــ ،، ـــ

ـــ الافتخار بالوطن ونداء الحرية (قصيدة: يا شام أنت الفخار) وقوامها الجماليات البديعية والبيانية واستدعاء الأعراف والشخصيات الموروثة، واللجوء إلى الإحالات الكلاسية والثقافية (ص 81 . 83).

خاطب الشاعر الشام باعثاً من قلب الحوارية دلالات البقاء ودوام الكينونة على الرغم من قتامة الزمن، فهي صامدة وضاءة لا تأبه للظلم أو الظلام كقوله:

ما السر يا شام فيك
أزهوة أم نضار
أم قد خلعت دثاراً
والليل منك دثار

وسارع الشاعر إلى استحضار هذه المعاني والدلالات بالعديد من الاستعارات لئلا تصبح "الشام أرض بوار" (82) وتلألأت أسماء الأعلام وأفعال البطولة، فالعزّ ينبع من الشهادة في سبيل الوطن:

"**وإذا بخالد حي**
وخولة وضرارُ
وجند عقبة سيلٌ
من البطولة ساروا
بنخوة من قريشٍ
عادت وعاد نزارُ
أقول حطّين هذي

يـــا عـــرب أم ذي قـــارُ"

(ص 82 ـ 83).

ـ الدعوة إلى المقاومة بتعضيد وعي الذات وفعل الصمود (قصائد: "جيلي أنا" و"الحرية غاية" و"بيروت يا مقاتلة" و"مواسم الرعب".) وعمد في هذه القصائد إلى المسرودية والتناص والنجوى الدرامية والخطاب التداولي بغنى الضمائر ومنطوقاتها (على سبيل المثال: "مواسم الرعب" ص 166 ـ 174).

وضع الشاعر قصيدة "مواسم الرعب" استجابة مباشرة لمجزرة صبرا وشاتيلا، ولكنه أثراها بالصيغ غير المباشرة التي تومئ إلى غرض القصيدة الكاشف لرعب العدوان وعذاب الغرق في محيطه، وهو يتأمل المصير العربي في الذكرى الأولى لهذه المجزرة. قامت القصيدة على المسرودية في تقاطعات النجوى الداخلية التي تستعيد وهج التاريخ إزاء "رعب النسيان المرّ، الموت، القهر، السلب، الغربة!" (ص172) مع تقاطعات خطاب الذات العامة وهو يناديها حفاظاً على قوة الحلم المتلفع بالأمل:

"**قولي: ليل الرعب طويل**

والآمال بهذا الجيل

ضمي يا "صبرا" وشاتيلا

هذا يومٌ أقوم قيلا..

قولي:

"**ليل العرب طويل**

والآمال بهذا الجيل" (ص 173 ـ 174).

تبدو القصيدة أقرب إلى مشهدية نابضة بقيم مواجهة الرعب الساكن في الحنايا والجنبات، ومصدره جرائم الأعداء في فلسطين المحتلة الذين يستقوون بالهيمنة الأمريكية "أفعى من نيفادا العصر" حتى "صار الأفق سواداً" (ص 169).

استعان الشاعر بعمق الدلالة من خلال غنى الضمائر الحاشدة بالعطف وعطف البيان دعماً لمحتوى الخطاب التداولي عن توالي مواسم الرعب في هذا الزمن والمتصل بجذوره منذ ما قبل الميلاد حيث اليهودية التي لم تتوقف عن خططها في العنف والقتل والإرهاب من تفوقها العرقي وحق التضحية بالآخر إلى أوهامها بامتلاك الدور الخلاصي للعالم وقدرية التوسع اللانهائي، وظهرت بعض تقاطعات خطاب الذات العامة في الخشية من أعداء الداخل الذين قاموا مع العدو الصهيوني بالمجزرة:

"**أعطوني حبلاً أربط فيه الشمسَ، فإن الشمس تغيبْ،**

وأنا أخشى الليلَ وحرَّاسَ الأعماق.

موج الطوفان يدب إليّ وفيض الروح يضيق عليَّ،

المركب يا نوح المركب..

إني أغرقُ.. أغرقُ.. أغرقُ في الأعماقْ؛

حيث محيط الرعب رهيب في الأعماقْ"

(ص 172 ـ 173).

لقد أنجب الخطاب التداولي مأثرة الصمود على الرغم من انغمار الناس بجليد الذكرى، ولنتأمل فيض الضمائر ومنطوقاتها الذي يفصح عن نشيج الذكرى في محيط الرعب:

"**نحيباً يرتجف الإنسان، نحيباً صار**

يخاف.. يذوب.. يصير روافد للأعماق

يظل.. يخاف.. يذوب،

يذوب.. يخاف،

إلى أن يصبح مصلوباً في الماء.. الرعب

يشدّ الشمس إليه.. يذوب

يرشّ الماء عليه.. يذوب

والذكرى توغل في النسيان تماماً.. توغل في النسيان" (ص171).

ـــ " ـــ

وختم الشاعر القصيدة بمخاطبة صبرا أن تضمّ إليها شاتيلا، وتروي للأطفال حكاية هذا الرعب الذي ينتهي بالأمل، وقد أفلح الشاعر كثيراً في تجنب المباشرة في قول الأفكار والعقائد "الأدلجة" بهذا الصوغ الفني المجازي المشحون بالرؤى.

ــ تثوير الأشياء في تمازج الضمير المخاطب تعميقاً للبعد الاتصالي والتواصلي والضمير الغائب مشحوناً بأركان الرؤيا الباذخة بالتوصيف والتطلع من لوعة الذات إلى حنينها الوطني المترع بإرادة الثورة حفاظاً على توهج الحلم (قصيدة: "اللاجئ وكثبان الرمل" ص 25 . 32).

ناجى الشاعر في قصيدته شمس الشرق في نجواه الطويلة التي تستعرض عذاب النفي من مغادرة ربى بيسان إلى الصحراء، إذ غدت "ربوع الشام" صحراء (26)، و"الرمل يميت القلب إذا ضنّت بالبرد حشا النفس" (ص 27)، ونادى الشاعر صوت الأجداد والأحباب لإطلالة النهار، ليكبر القلب، ويضم المشرق والمغرب (ص30)، وتثور أعماق الصحراء، ويقبل رمل الإعصار الذي يعضد فعل الحرية مما يعطي الناس القدرة، ويفتح دروب الخلاص من اللجوء والاحتلال.

ـ التعاطف مع الجماعات المغمورة مثل الفلاحين بالنظر إلى التصاقهم بالأرض وتشبثهم العنيد بتاريخها موطناً للإنسان في نزوعه إلى الكرامة والعيش الكريم (قصيدتا: "أمل فلاح" و"عودة"). وترتقي القصيدتان إلى أفق التوصيف الدال للمعنى الوطني وتعالقه الاجتماعي في القصيدة الأولى (ص 75 . 80)، وإلى مراح الدرامية بفيض نجوى المتكلم "أنا عودة" ووصف مكابدة العيش عند ابن الأرض في القصيدة الثانية (ص 86 . 99).

مزج الشاعر من القصيدة الأولى بين وصف مأساة المفسدين والحوار مع الذات ومسعود جار الراوي للقصيدة في ذلك التداخل بين التصريح والإيماء، لإيقاف ضياع "تاريخ أمتنا المديد" (ص 80)، فالفعل الثوري وافتداء الوطن هو الذي يمنح كرامة الوجود:

"مسعود يا جاري:

من أجلنا الثورات شبَّت نارُها،

من أجلنا مات الشهيدْ،

من أجلنا.. في لندرا.. باريس.. تنداح الألوف،

من أجلنا يمشي الرجال مع النساء.. يبذّرونْ،

من أجلنا يجتاحهم شوق إلى الدار

هيا ابتسم يا جارنا مسعودْ

من أجلنا.. من أجل خضرا يقصف المدفع...!؟..!" (ص80).

وجاءت القصيدة الثانية أقرب إلى النشيد الدرامي عن تجار الحياة الذين ضاعفوا بؤس الليالي وزادوا طعم الفقر والعلقم (ص98)، وتعاضدت النجوى مع الحوارية في استذكار وقائع هذه المكابدة أو استشراف آفاق مجاوزتها بإثارة الأسئلة الحقة:

"لماذا يصبح الإنسان ابن الأرض،ابن الفقر والعلقم

لماذا يصبح الإنسان دجالاً؟؟

ولا يخجلْ!؟" (ص99).

ـ إشاعة القيم الحزينة من عناء معضلات الوجود (قصائد: "المساء الحزين" و"جوى" و"في بحر الفراغ" و"فارغاً أصبحت")، وتعتمد هذه البنى

على المشهدية والحوارية ليتعالى صوت النجوى المتدفق بالمعاني في "مدى دوامة الإعياء" كما في القصيدة الأخيرة (ص 57 . 66).

أفصح الشاعر عن أفكاره في استرسال النجوى عن ضغوط الكينونة "بقايا رغوة الأيام في ذكرى تلوب على تخوم العمر" (ص62)، وعلى الرغم من هذا الداء كلّه فنداء الحياة سامق الرؤيا في جدوى الفعل الإنساني.

. استرسال النجوى الذاتية في محاورة الأشياء والمقربين واللحظات الباقية (قصائد: "ذكريات" و"أغنية العيد" و"يا رفيقي وصديقي" و"يا صديقي") وبناء القصيدة على الخطاب التداولي الذي يفصح فيها السياق الاجتماعي عن الدلالات عند مخاطبة الصديق كما في القصيدة الأخيرة (ص 118 . 123).

أخذ الشاعر من الرومانسية الطابع الذاتي الذي لا ينقطع عن التجربة الوجودية بالإشارة إلى السياق الاجتماعي الناظم للمعرفة الخارجية والداخلية في مجرد الإحساس بهما وهو يشيع الخشية من قلق الحياة:

"**صرتُ كوناً من فتون،**

صرت مخلوقاً يشق الكهف، أو يهفو إلى ردم الكهوف!..؟

خارجاً من كهف نفسي" (ص**119**).

ــــ ‘‘ ــــ

وانتشر التأمل الذاتي في أشكال المعاناة للإنسان القادم "من حضن الطبيعة" دعوة إلى "الرفقة" في طريق الحياة سبيلا إلى نهاية الهموم.

ــــ ‘‘ ــــ

ـ **النزوع الروحي والصوفي** الذي يقرّب النص الشعري من توالي الدلالات في مجازية النص أو استعاريته (قصائد: "صرخة الحياة" و"زاد الحب" و"قنديل القلب" و"بين الحلم والكابوس") وتحتضن القصائد تراكم المعاني في صوغ المشهدية وتمثلها للأفكار والقضايا الكبرى كما في القصيدة الأخيرة (175 . 184)، فقد مثّلت القصيدة العديد من القضايا العربية الكبرى من مشرق الوطن العربي إلى مغربه، وهي مبنية على الاستدلال الحضاري من عراقة الماضي إلى تحديات الحاضر التي تهدد الوجود:

"**يغدو الرعبُ فيالقْ**

والأخبارُ بنادقْ

تزحف أقطارٌ.. أقطارٌ مثل الكذبِ

ملء الكتبِ..

ملء كوى التاريخ الرحبِ!!

"**تفزع**" **كل قبائل تُبَّعْ،**

تُبعث عادٌ.. ثم ثمودٌ.. ثم قبائل.. ثم قبائل..

ثمَّ..

ويغدو الاسم فصائلْ،

تزحف سهلاً.. جبلاً.. بحراً.. قمراً..

تزحفُ.. تزحفُ.. تزحفُ" (ص **182**).

ــــ ‘‘ ــــ

وصف الشاعر المشهدية باشتداد الهمّ على سرحان أنموذجاً للعربي الشهيد من "ثقيل ردم الهمّ على الإنسان" (ص 176). **وتلبس الأنموذج الصراع بين الأوهام والأحلام على مر التاريخ، وهو "يجمع عمراً من أشجان"** (ص178)، **وصار "كسير الروح يعود.. به أحمال من خذلان"** (ص 179).

ــــ ‘‘ ــــ

وتستفيد القصيدة من المشهدية في التراتب الزماني للحلم أمام تهديدات الكوابيس التي تزامنت التاريخ، وها هو سرحان الحلم في فترات الصحو يستعيد جوهر المعنى في خضم الخصوصيات الذاتية الدّالة على طبيعة الصراع:

"**يبعث كلَّ مدائن صالحْ،**

ينثر هوداً فوق رعودْ،

يحلم كلَّ حبال القنّبْ

كلَّ خيوط الحلم الأرحبْ

كلَّ شباك الدّم الأقربْ

يحمل حتى ضوع الفجر.. ويركض..

يركض.. ويركض" (ص 180 . 181).

وقد آل مفهوم الصراع إلى إشهار سيف الإنسان فوق جبين اليأس لاخضرار الحلم فوق بيداء الكابوس.

. تمجيد الأب والأم رموزاً للتحقق الوجودي (قصائد: "الوداع" و"رسالة إلى أبي")، وتقترن فيها الملموسية الواقعية مع خصوصيات العلاقة بالوالد بما هي قيم حياة(ص 37 . 40).

اخضلّت صور الأب بإخصاب الحياة، وهو يتعلم دروس الحياة منه، فلطالما ذاق مرّها، ولطالما عذّبته (ص 38)، وصار وداعه راحلاً مبعثاً للمزيد من العذاب الذي يلّف ضلوعه، على أن صوره هي التي ينقشع معها ضباب الحياة.

وتنامت فنية التعبير الإيديولوجي في المجموعة الثانية "تراتيل الغربة" اشتغالاً على الترميز والأسطرة والنزوع الدرامي الوجداني وعناصر التمثيل الثقافي في التأسي على الوطن والشجن القومي وبثّ العزيمة على المواجهة وتصليب الذات. وأشاع الإهداء إلى المبدع الراحل فتيح عقلة عرسان الذي قضى بالمرض قبل فوات الأوان فضاء الروح الباعث لفضاء الأعماق، على أن سفر الشعر ينفتح على الدلالات كلما أوغل في البنية الاستعارية. وانساحت أمداء الترميز والأسطرة في "مدخل" المجموعة إلماحاً إلى طبيعة البنية الاستعارية في صوغ الفضاء الشعري ومحمولاته العلامية عن معضلات الوجود القومي باستعمال الأناشيد البابلية القديمة ومعاني أسطورة "غلغامش" نحو اكتمال دائرة النجوى الدرامية في القول الاستعاري عن مصائر الذات في تيهان المخاطر التراكمية (ص 189 . 199).

رأى الشاعر أن الغربة هي الاغتراب أو استلاب الذات، وأن قصائد المجموعة بكاملها تعبير عن أشكال هذا الاغتراب، ولاسيما تعالق الذات الخاصة مع الذات العامة نشداناً للرؤيا أو الخلاص:

"فيا للغربة من فانوس يرهق قلبي سيراً أعشى

يا للغربة.. ليل يغشد!؟!

ما عاد يساعدني في دربي ضوء المصباح" (ص 169).

وهذه الغربة تعود إلى قدم التاريخ، "فالأرض تهجر معنى الأرض، تصير حنيناً يجذب جسماً يغرق في أحشاء الوقت، تأكله الدنيا إذ يأكل كتف الدنيا" (ص190)، ثم صار فصل الغربة "فصولاً تترى" (ص198)، واكتمل المعنى الاستعاري للغربة بالخشية من "موت الأحياء وهم أحياء، أكثر مما أخشى الموت وزحف الموت على الأحياء" (ص198).

وأفصحت قصيدتا "تراتيل الغربة" و"الليل طريد نهار" عن ثراء النزوع الدرامي الوجداني بتعدد الإيقاعات والأنواع المجازية عن دلالات الغربة والاغتراب (12) (ص199 . 224) ودلالات الصراع الشاملة في خطاب مجازي عن طبيعة الأفعال الكلية داخل ملفوظية مشبعة بالإيماء إلى الغرض المنشود (ص 236 . 241).

وأظهرت القصيدة الأولى "تراتيل الغربة" تلاوين هذه الغربة في فضاء شامل لعذابها الذي يدخل في "نهر الموت" (ص 202) للإنسان وفي أمداء "الظلم الليل" (ص205) ليملأ "فضاء الروح.. الكون، وملء زمان العيش" 0ص 207). وعزز الشاعر الإحساس بفجيعة الغربة في التناغم الإيقاعي والتشكيلي الذي يرسخ المعاني وما

وراءها حين تشمل الغربة الأرض وغيرها، فتسكن وجدان الإنسان، وتؤرقه ما لم تتسرب في مجاوزة اشتراطات الوجود القاسية:

"**الغربة وجدانيَّةٌ**

صحراء جوانيّةٌ

نزف في الصمَّدانيّةٌ

الغربة وجدانيَّةٌ" (ص224).

وشمل المبنى الاستعاري قصيدة "الليل طريد نهار" من العنوان إلى المتن برمته الذي يعدد فيه الأفعال الكلية الواصفة لمضاء الليل في القتامة والسواد لفظاً ودلالاته، "لأن الظلمة مثل الظلم، ومثل الجهل، عناكب يحرقها الإشراق" (ص237)، ونمى توصيف الأفعال الكلية بالتحاور الذي يفصح عن المحتوى من دلالة إلى أخرى إتساقاً في إضاءة جوهر المعنى الناجم عن ضبط الملفوظية في سياقية الخطاب، وهو أن "نور الإفصاح" يغشى أيضاً "فلوات الليل" والكلمة هي "المصباح" (ص240)، ترفع "صوتاً في الآفاق":

"**وإن الشمس سراج الفلكِ،**

وإنَّا نبحر كالأشواق

في طوف يحرسه الخلاق" (ص 241).

وانتشرت رؤى تصليب الذات في بقية قصائد المجموعة: "شاحب الوجه" و"الدم يراق.. أفيقوا" و"لنا شهيد" و"أقول هبيني" و"القيظ والنفط" و"العرس والعيد" و"يا راكباً ثبج الغمام" و"أبابيل" و"يا صوت سفح الجبل" و"أم قيس".

وتشير قصيدة "أم قيس" إلى مقاربة الشاعر الملحمية بما هي "قصيدة سردية طويلة واسعة المدى والتأثير، تنطوي على أعمال جليلة للرجال العظام وسرد مغامرات مدهشة وحوادث بطولية، أبطالها بشر متفوقون وآلهة يقومون بأحداث عجيبة ومدهشة وخارقة للمألوف ويعالج به الموضوع على نحو يتناسب مع البطولة، وتكون سيرة البطل هي الموضوع الملائم والرابط الأساسي لأحداثها وبنى سردها، وتهدف الملحمة الكلاسيكية إلى تمثيل مثل جماعية ودينية ووطنية وإنسانية" (13). غير أن عرسان ركز على الطابع الإنساني في سرد الموضوع مشبعاً بعناصر التمثيل الثقافي، و"أم قيس" هي البلدة التاريخية القديمة منذ ما قبل الميلاد المطلة على "الحمة" و"بحيرة طبريا" والناطقة بأوضاع الاحتلال الصهيوني لفلسطين والجولان، واستوعبت الملحمية جماليات التشكيل المكاني فضاء شعرياً يستحضر التاريخ للاعتمال بالوعي (ص280 . 296).

وصف الشاعر "أم قيس" على أنها "شمخة الأرض" و"عين على الأردن" (ص 280)، والأخرى شراع معنى النضال من اليرموك إلى الصراع العربي الصهيوني الذي اشتد إثر احتلال فلسطين والجولان، إذ تشارف أم قيس بمكوناتها عراقة الوجود العربي وبجوارها بحيرة طبريا وما يحاذيها من مرتفعات عصية على التناول، ودمج الوصف الخارجي بمشاعره الذاتية المختنقة بتأثير الاحتلال "عدوي فوق ظلي" (ص281)، وانخرط فضاء الروح في فضاء أرض "أم قيس" التي "تحضن الماء وتبكي درراً فوق درر" (ص 282)، وأورد مؤشرات السرد بذكر حكاية زيارتها، وعناصر المشهدية التي لا تختصر من طبريا وجبل الشيخ والناصرية، وحضور أبي الطيب ذي الليث، ولهفة الأجداد، وانتهاك "أتباع يهوه" لهذا المكان الجليل "بالحراب العنصرية" (ص 287)، وأوجز الشاعر مكمن المأساة في "أم قيس" من العدو الخارجي والهوان الداخلي:

"**طبريّا.. طبريّا.. طبريّا**

آه من عصر السبايا..

والحروب الهمجيةْ..

وحضارات تناهتْ بربريةٌ،

آه من عصري أنا..

عصر الدويلات الشّقيّةْ

يعربٌ صار بلاداً تكسر الظَّهْرَ القويّا

يـأمر "الغـربُ" فتلقـي عنـد سـاقيه التحيَّـةْ" (ص 287 . 288).

—— ،، ——

وجعل الشاعر سيرة للجولان في تضاعيف التاريخ العربي في بلاد الشام الحافل بأشكال الصراع مع اليهود: "سادراً.. اجتر أمجادي من فوق الثريا، بينما عُبّاد يهوه رتّعاً في طبريا" (ص 288)، واستطال توصيف الشجن القومي المروّع ممثلاً بالعناصر الدينية والقومية والإنسانية:

"أحرقتْ كنعانَ من قبلُ الصُّوَرْ

أحرقت عاداً.. وحطت في قريش،

وقريش عَزَمات ليس تبقي أو تذرْ،

أحرقت كلَّ الصوَرْ.

وأتى يومٌ على قلبي تخلَّى عن قريش،

وعن الدنيا التي فيها تربَّى وانتصرْ،

فترامى في دروب القهرِ مهجوراً،

وأفنته الصُّوَرْ" (ص 293).

—— ،، ——

وارتفـع الحـس البطـولي مـن التمـرد إلـى المقاومة الشاملة إثر "صيف العار"، صيف نكبة حزيـران واحـتلال الجـولان متألمـاً مـن أوجاعـه الطويلة:

"آه من عيش المخازي والحُفَرْ،

آه من شعبٍ على ضيمٍ صَبَرْ

آه مما هو أدهى وأمرْ....

آه ممـا هـو أدهـى.. ثـم أدهـى وأمـر" (ص 296).

—— ،، ——

وأدخل عرسان المسرحة في تقانات التعبير المقاوم في مجموعته الثالثة "أورسالم القدس" مازجاً النجوى الدرامية مع سردية الفعل المقاوم في خطاب يجعل ضوء المقاومة ضوء الوجود، مثلما انبثقت كلمة المواجهة من نجوى الأمة ووقائع التاريخ في قصائد: "لحم على وضم" و"تحيا الشام لنحيا" و" إن غيابك أكبر" و"إلى المبصرين أقول الشفق" و"يا راغب قم" و"قنابل شعب.. بشرية".

—— ،، ——

أشادت قصيدة "لحم على وضم" بالمقاومة في وجه الهيمنة والطغيان الأمريكي على الشعب العربي من مساندة الاحتلال "الإسرائيلي" لفلسطين إلى مجازره الوحشية ضد الفلسطينيين واللبنانيين في الجنوب وحصار ليبيا والعراق الذي آل إلى الحرب والاحتلال والدمار وقتل العراقيين بالآلاف، وتهديـد الـيمن و.. العـرب جميعـاً لـم يقبلـوا بالإملاءات الأمريكية:

"والفتنة الكبرى، من الأوراس حتى القاهرةْ،

باطنة وظاهرةْ؛

ولا سعادة في اليمنْ،

إلا لمن طيّ الكفنْ،

لأنه: ملَّ الجراح، واستراحْ،

يا لليمنْ..

دمعٌ وليلٌ وامتحانٌ في محنْ،

وقادماتٌ من فِتَنْ،" (ص 337).

ومـدّ الشـاعر فعـل المقاومـة إلـى إيقـاف عمليات الخضوع والاستسلام بإدانة اتفاق أوسلو المسمى "اتفاق غزة . أريحا"، واستخدام البلاغة بـالترميز والإشـارة إلـى طبيعـة المكـان الجغرافـي عنصراً في التشكيل الرمزي والإشاري، كقوله عن أريحا التي تعدّ جغرافياً من أكثر نقاط الأرضية انخفاضاً، وترمز في الاتفاق إلى الاستسلام:

"صـارت أريحـا معقـد الغايـات والآمـال والراياتِ،

فاستسلم.. وإلاّ.. لن تصانْ؛

يا أخفض الأرضين طُرّاً،

صِرْتِ أخفض موقع للعرب مذ كانوا ومذ كان الزمانْ،

ها فيك أسوأ شاهد للعصر مذ كنَّا وكانْ،

هلا فيك تضطرب الرؤى، تسوّدُّ أركان البيانْ..

فيك المذَّلة والهوانْ،

فيك المذلَّة والمعرَّة والهوانْ،

يا أمتي ضَحُلَ الزمانْ

لا عرب في هذا الزمانْ

لا عزَّ في هذا الزمانْ" (ص339. 340).

ومن الواضح، أن الشاعر لا يباشر أفكاره، بل يؤشر إليها بالبنية المجازية من العنوان "لحم على وضم" إلى الصوغ الدلالي للفعل المقاوم: "ما فاز إلا من أنار فؤاده ومن اقتحم"(ص341).

وأدان الشاعر المتاجرين بالقيم العربية من الحكام وسواهم، ودعا العرب ليكونوا "مشاعل درب" إلى الإحساس بوجودهم وصيانته إذ، "تحيا الشام لنحيا" (ص 352). وحيا الشاعر المقاومة المتبصرة في جنوب لبنان ممثلة بأحد رموزها الشهيد الشيخ راغب حرب الذي اغتاله الصهاينة المحتلون لتحرير "الروح قبل الزند" (ص 337) ولتماهي قيامة راغب مع قيامة الشعب العربي نحو تحريره من قيد صهيون (ص378). وأوجز الشاعر نداء المقاومة في قصيدته الطويلة "قنابل شعب.. بشرية":

ـــ ،، ـــ

"**يا كلَّ الأرض ويا كلَّ التاريخ،**

هذا يوم للتاريخ..

صباح الخير.. مساء الخير،

القلب يعيش فراقاً بين الذلّ وبين العيش الحر.

صباح الخير.. صباح الخير... صباح الخير.

ضوء الخير يعم دروبي.

إني اخترت بريق شحوبي.

دربي يصعد للحرية" (ص 400 . 401).

ـــ ،، ـــ

أما قصيدة "أورسالم.. صباح الخير" (ص 299 . 329) فيتعالق فيها التناص مع المسرحة لدى مخاطبة القدس عن دروس التاريخ ودلالات الظلم والعدوان في تراكيب التمثيل الثقافي النابضة بالأعراف والتقاليد والعقائد الفكرية والدينية، وكأننا نقرأ جوهر التاريخ في بعده الحضاري كقوله:

"**حُرِّمَ حِماك على الأقدام النجسة،**

لا يسكن فيك يهود،

هكذا قال الرومان المسيحيون؛

وبقي فيك اليبوسيُّون: وثنيون، مسيحيون، مسلمون،

يغرسون جذورَهم عميقاً في الأرض،

يجددون دم السيف المعلَّق على باب قلعتهم العربية،

ويمهرونك الدم، ويصِلُون رحمَك، ويرفعونك هويتهم؛

بقوا في الساح، لم يغادروا دارَ جدهم وأبيهم؛

دار جدي وأنا ودار أبي،

فأنا العموريُّ العريق:

جذع يبوس وكنعان، والعماليق، وكل أقوام الشام،

أنا نسغ عرب الشام، وارثُ التاريخ..

حقلُهم منهك بالنار يا قدس،

قلبُهم عامرٌ بالمسرَّة،

وجَدُهُم: عيسى ومحمَّد؛

نورُ عيسى ومحمَّد؛

وعلى وجوههم نورُ الاستبشار،

يتطلعون إلى يوم التحريرِ والحرية،

يوم العدل والثأر" (ص 306 . 307).

سعى الشاعر إلى إعادة تفسير تاريخ القدس في تعالقاته الدينية والعقائدية بالعود إلى الأسماء العربية: يبوس، أورسالم، النبط، والوقائع الصحيحة كإبراهيم "أبي، ما كان يهودياً يوماً..." (ص308) من أجل تصويب مسار هذا التاريخ، لأن "العيش الحق، وعيش الحق، خلاص من تاريخ الزور" (ص313). مثل ذكره لاسم أورشليم التي كانت مقراً لأعداء اليهود، ولعل أول إشارة إلى أورشليم خارج الكتاب المقدس وردت في نصوص مصرية ترجع إلى القرن التاسع عشر قبل الميلاد، وفيها تصبّ اللعنة على الأعداء الأجانب، ومن ضمنهم ذكر أورشليم، وأشارت وثائق قديمة إلى مكيصاق الكاهن الملك على ساليم التي هي أورشليم. وقال الأعشى:

وقد طغت للمال آفاقه

دمشق فحمص فأُورْي سالم

(ص 228 . 229).

واستعرض الشاعر وقائع حية من تاريخ القدس من قدس الفاروق وصلاح الدين ويبوس الأول إلى الراهن المحتل، وأدغم بالإحالات على هامش النص من العهد القديم والمؤلفات التاريخية لدعم المنظور الشعري بالحقائق، فثمة وقائع غريبة في الديانة اليهودية تؤكد النزعات العنفية والعدوانية على الغير "الغوييم"، وأولهم الكنعانيون الذين لاقوا التقتيل ومحاولات الإبادة، لتبقى القدس رمز الشفاء والأمان والهوية:

"لا سلم بغير القدس،

وكلُّ الأرضِ القدس،

وكلُّ العَّربِ القدس،

لا سلم بغير القدس.

القدس هوية شعبي.. من سيف البحر إلى الصحراء،

صهيلُ حدائي في التاريخ وفي الأجواء،

القدس.. القدس شعابُ جروحي في الأرجاء،

رسالةُ وحيٍ في الأعماقِ،

صبيبُ الدَّم على التاريخ" (ص**323**).

جاوز عرسان مباشرة الأفكار والعقائد المكونة للأدلجة إلى المبنى الشعري الاستعاري المتعاضد مع التناص والإحالات الكلامية والثقافية وجماليات البلاغة المتناغمة مع إبلاغية حاملة لمنظومة قيمية ووطنية وقومية متشربة بالبعد الحضاري والإنساني، تصليباً للذات القومية في مآثر الدفاع عن الوجود العربي.

***

الهوامش والإحالات:

(1) تيري ايجلتون: النقد والإيديولوجية ــ (ترجمة فخري صالح). المؤسسة العربية للدراسات والنشر . عمان 1992. ص 122.

(2) ظهرت دراسات كثيرة حول الإيديولوجية، ومن أبرزها كتاب عبد الله العروي "الإيديولوجية العربية المعاصرة" (ترجمة

محمد عيتاني عن الفرنسية، بيروت 1970)، مثلما عرّبت كتب كثيرة عن الإيديولوجيات، ومن أبرزها كتاب فرناند دومون "الإيديولوجيات" (ترجمة وجيه أسعد عن الفرنسية . دمشق 1977). أما المؤلفات الإيديولوجية بعامة وفق النظرية الماركسية فهي كثيرة. ويلاحظ أن الكتب المؤلفة والمترجمة التي تناولت الإيديولوجية بعامة وفق النظرية الماركسية فهي كثيرة. ويلاحظ أن الكتب المؤلفة والمترجمة التي تناولت الإيديولوجية في الأدب المشمولة بالنظرية الماركسية أيضاً، ومن أبرزها: "دراسات ماركسية في الشعر والرواية" (ترجمة ميشال سليمان عن جورج طومسون وفلاديمير دينبروف . بيروت 1974)، و"الأدب والإيديولوجيات في سورية" (لنبيل سليمان وبوعلي ياسين . بيروت 1974)، و"الماركسية والأدب" (لغالي شكري . بيروت 1979).

(3) محمد علي مقلد: الشعر والصراع الإيديولوجي . دار الآداب . بيروت 1996. ص 94.

(4) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي . المركز الثقافي العربي . بيروت . الدار البيضاء . الط 3 . 2002 . ص 305.

(5) أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي . تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية (ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي) . المجلس الأعلى للثقافة . المشروع القومي للترجمة رقم 6 . 3 . القاهرة 2003. ص 34.

(6) ماري تريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة 2001. ص 29.

(7) فان دايك: النص والسياق . استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي (ترجمة عبد القادر قنيني). دار أفريقيا الشرق . الدار البيضاء . بيروت 2000 . ص 305.

(8) محمود جابر عباس الجنابي: قراءات نقدية في شعرية القصيدة العربية الجديدة في الكويت . ملامح من المستويات الأسلوبية والتعبيرية والدلالية والمعنوية. حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية . الكويت . الرسالة 219 . الحولية الخامسة والعشرون. 2004 . ص 39.

(9) النص والسياق. مصدر سابق. ص 191.

(10) علي عقلة عرسان: مفكر ومسرحي وروائي وشاعر، ورئيس اتحاد الكتّاب العرب في سورية، والأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب، أصدر ثلاث مجموعات شعرية وعشر مسرحيات ورواية وثلاثة عشر كتاباً في الفكر والمسرح والسياسة والرحلات.

(11) جمع عرسان أعماله الشعرية في مجلد هو: الأعمال الشعرية . دمشق 2002 . والإحالات في البحث هذا إلى المجلد.

(12) وقد تنوعت أنماط الاغتراب لدى الشعراء العرب الحديثين كالاغتراب الاجتماعي والعاطفي والسياسي والمكاني، غير أن عرسان عمّق مفهوم الاغتراب في تعالقه الذاتي الخاص مع العام. انظر على سبيل المثال:

ـ محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي . منشورات اتحاد الكتّاب العرب . دمشق 1999.

(13) سعد عبد الحسين العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة. دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد 2001 . ص 18.

■■■

الظواهر الكبرى
في شعر الحداثة السورية

د.وليد مشوّح- سورية

بداية أجد العنوان العريض، أو المحور الذي خُصصت به يوقع في إشكاليتين؛ أولاهما؛ تعدد المفهومات حول الظواهر الكبرى، وهل الظواهر التي عني بها المحور، تهدف إلى الظواهر التطويرية التي وقعت في القصيدة الحديثة، أم تهدف إلى الظواهر المعمارية التي شكلّت بنية القصيدة، فقامت على أساسها كشكل ومضمون يتماشى والمعطى الحضاري المعيش.

أما الإشكالية الثانية فيسببها المصطلح السائب (حول ماهية الحداثة)، وما فيه من ظواهر كبرى استهلكت جهود النقدة والباحثين والدارسين ومؤرخي الأدب. ولكي أحول دون الالتباس في المراد والغاية؛ لابد من ملامسة المفهومين، وأقصد الحداثة كسيرورة تاريخية وهي تحمل ظواهرها الكبرى، والأحمال الثقيلة التي تحملتها أزمنة الحداثة أو عقودها، كذلك سأفسح المجال أمام احتمال المراد الثاني، وأعني القضايا الكبرى التي حملتها قصيدة الحداثة في سورية.

فالشعر في سورية كما في الشعر العربي عموماً يعتبر طريقة للتعبير عن الإنسان، من حيث هو كائن فرد، وهيئات اجتماعية، ومثل عليا، وهو أحد الأساليب الممكنة لنقل أفكار معينة من أحد الناس (المبدع)، إلى إنسان آخر (المتلقي)، أي؛ هو حركة مدارها الإنسان وما يتعلق به في كونه المعيش.

وتختلف الخصائص المميزة لكل شعر باختلاف الفروق بين الناس، ويُعتبر (بمثوبة) "بصمة فردة"، لا يمكن أن تنطبق عليها تجربة أخرى مهما تكن (المحاكاة والتقليد) محكمين والحديث عن الشعر؛ هو الحديث عن الإنسان بوصفه مبدع الأداة التعبيرية (اللغة)، ولأن أي تطور يصيب هذه الأداة؛ لابدَّ أن ينبع عنه بالدرجة الأولى، ويمكن اعتبار اللغة امتداداً للأعضاء الجسدية، والأجهزة الحسيّة، مع فارق مادي وشكلي يُدرك بالبديهة، لأن الأحوال التي تُطلعنا عليها اللغات البدائية، وحركتها التطورية؛ تظهر أن حاجة الإنسان المستمدة من مقتضيات الواقع؛ هي التي دفعته إلى ابتكار تلك الأداة

(اللغة)، بقصد نقل صورة قريبة . قدر الإمكان . عن حاجاته واهتماماته.

وهذا يعني أن اللغة أداة توصيل وتواصل، تفترض وجود تعدد الأشخاص مما يجعل من الضروري أن يتمثل كلُّ متكلم وجود آخر يتوجه إليه مهما تكن هويته أو سماته أو مزاياه أو أوصافه؛ وينطبق هذا . دون أي تعديل . على الشعر، لأن الشعر كلام؛ وأجوده أشعره، ولأن الشعر شيء تجيش به صدورنا، فنقذفه على ألسنتنا . وهذا يعني أيضاً . أن لكل كلام طبيعة سبك ونظم.

إذن في البدء كان الكون، ثم الإنسان، ثم اللغة، ثم الموسيقى، ثم الشعر، والعرب أمة شاعرة كما أثبت مؤرخو الأدب، وقد أثبتت الكشوف الآثارية؛ أن ثمة رُقُماً كانت مخصصة للطقوس والعبادات والشرائع مكتوبة بلغة الشعر، وأن شعر ما قبل الجاهلية كان كلاماً موزوناً مموسقاً.

إذن؛ كان الشعر العربي . منذ البدء . غنائياً بطبيعته، كان يرتل في معابد الأصنام، وخلوات الأحناف الموحدين، وأدعية السابلة. وللدقة نقول: كانت بداياته الإيقاعية متعثرة (وثمة شواهد على نصوص أوردها مؤرخو ودارسو الأدب لستُ بصدد سردها)؛ لكنه انتظم بانتظام تفكير الإنسان، ومحاكاته لموسيقا الطبيعة، فكان الشعر التالي يستقل الطقوس ويلبس حلّة الرجز الذي يوائم (الزمان . المنسرح) و(المكان . الصحراوي)، ثم اختارت العرب ألحان أشعارها بما يوائم بيئاتها، إذ كان (الطويل والكامل) أكثر شيوعاً في بيئة أهل الجزيرة العربية. و(المتدارك) في بيئة الحيرة، و(المتقارب) في بيئة اليمن. (للاستزادة ينظر بلاشير . تاريخ الأدب العربي . ج2).

وبعد أن وضع الخليل بن أحمد أنظمته الوزنية، علماً أنه أخذها من نماذج معينة من الشعر العربي ولم يسحب أوزانه على الشعر العربي كله، ولما كانت المحاولة أمام التحدي وجدت مفهومات أو مسوغات جديدة تعطي مرونة للوزن (كالزخارف والعلّة) للتمييز بين البيت الزائد، والبيت الناقص، تخلصاً من الصرامة في السيرورة الموسيقية.

وتتالت أعصر الشعر حتى أواسط القرن التاسع عشر الميلادي وبدايات القرن العشرين حيث ظهرت من قبل (زمن الأندلسيين، وبعدهم المهجريين) بوادر ثورة حقيقية؛ بل انقلاب كاسح على اللغة، والشكل، والمضمون بدءاً من الموشح، مروراً بالدوبيت، والمشطّرات والمخسمات وغيرها من فنون الشعر المعرّبة وغير المعرّبة، وانتهت بالشعر الذهني الفلسفي الذي أحاطته حركة نقدية واسعة أرفقته بالقضايا الكبرى التي حملها المضمون (الصورة، الموسيقا، الإيقاع، المعاني البرانيّة والجوانية التي يصنعها الخيال، التكثيف الرمزي، وأمور كثيرة دارت حولها مؤلفات نقدية ملأت المكتبات). وهناك لابد من الإشارة . للتذكير فقط . إلى أن الشعر القديم كان يعمل (إلى حدّ كبير) على إرضاء النخبة المثقفّة المتموضعة في بلاطات الخلفاء، ومجالس السادة؛ بينما دأب الشعر الحديث على إرضاء الشارع الشعبي (لكنه ضحّى بالكثير من مقاييس النقد المحافظ).

إذن بات للشعر الحديث عوالم حصرها (دونالدستوفر) بسبع خصائص. استنتجها من نتاج الشعراء أنفسهم، وتلك الخصائص تجعل المتلقي أو الدارس؛ يميّز بين ما هو شعر، وما هو غير ذلك، والخصائص التي حددها (ستوفر) هي: اللغة، العمق، الأهميّة، الحس، التعقيد، الإيقاع، الشكل.

وحول الإيقاع يرى (ستوفر): أن الإيقاع هو الخصيصة السادسة من خصائص الشعر، والشاعر هو الصانع، المبدع، الكاهن، المتنبئ؛ فهو الذي يبدع، ويؤلف

ويُرّكب في الزمن، أي بألفاظ تكتب، وتقرأ، خلال فترة زمنية ليست في المكان. فالشعر - إذن - تركيبي، والإيقاع شرط لازم لإظهار هذا التركيب الزمني.

—— " ——

تلكم هي القضايا التي نستطيع وسمها بالظواهر الكبرى في شعر الحداثة (ككل)، وكل قضية تحتمل مؤلفاً نقدياً كاملاً، والمهم في الأمر، أن حركة الحداثة مرّت ضمن أنساق متسلسلة وصولاً إلى تكوين سماتها الرئيسية والجزئية، وبالتالي حصولها على هويتها كممثلة لزمنها، وبالتالي سارت باتجاه تحريك واقع زمانها، بل أستطيع القول رادت الإنسان في الزمن الذي استوعبته بل مثّلته، وغدت بالتالي ضرورة من ضرورات الزمن المعيش هذا.

يقول (م.ل.روزنتال): "أعتقد أن الحياة حين تفتقر إلى الشعر، تصبح أقل جدارة من أن تُعاش، لأنه ينتمي (أي الشعر) إلى عالم الجوع والجنس، إنه ضرب من التفكير؛ لكنه تفكير يدركه المرء جسدياً، كحاجة جسدية، وطاقة جسدية، والشعر مفعم بذكريات مع المشاعر والأحاسيس على الجسد، خصوصاً وقع الإحساس بالصوت وعلى الأخص الصوت الإنساني، وحالما نلمح رسو الشعر في كل ما نعرفه، ونحسه، وفي كلّ شيء، نحن إياه.. هو شيء غريبٌ عنّا، صعب علينا، ولنقل إنه أصبح لا يزيد . في غرابته وصعوبته . عن الاستغراق في الحلم ليلائم الاستيقاظ صباحاً إلى وجود أكبر وعياً إنه دعوة لإنعام النظر فيما تدور حوله أحلامنا وأفكارنا وعلى هذا الأساس مرّ الشعر في زحفه نحو حضارة العصر، بمراحل رسمتها حركات أدبية، بناها النقد في مواكبته.

هي ذي القضايا الأساسية التي أعطت لحركة الحداثة في سورية الحق في حمل الظواهر الكبرى ضمن سياق حركة الحداثة الشعرية هنا.

أما إذا صرفنا اهتمامنا إلى الظواهر الكبرى في الشكل والمضمون، فلا بد من قراءة لمسببات الثورة على مساحتيهما، وإنني هنا أتوافق مع رأي الصديق الناقد الأديب أحمد داوود الذي أثبته في كتابه المنهجي النقدي الجيد (لغة الشعر) وانتصر لمقولته التي جاء فيها: "... منذ أكثر من (عشرين عاماً..)، لم يعد باستطاعة أحد طرح هذا السؤال: لماذا الشعر الحديث؟! محاولاً نقضه، بل إن أكثر ألدَّ خصومه باتوا يطالبون بمساواة القديم به.. لا أكثر.

لقد أخذ الشعر الحديث مكانه بفعل التطور الاجتماعي، دون أن يستشير أحداً حتى أصبح وحده في سياق تطوره؛ الشعر العربي القادر على التعبير عن منازع العصر وتعقيداته. ومن الحاجة للتغيير، ولد الشعر الحديث كواحد من أشكال التعبير عن رؤية جديدة، ومن الشعور بعدم كفاءة ما أنجر، حيث سيستكمل هذا الشعر تطوره وصعوده ضمن إطار فلسفة شمولية، متحرراً من كل انحطاطات النزعة المثالية، وخرافيتها.

المهم . على رأي داوود . ، أن الواقع السيكولوجي للشعراء المحدثين قد فرض نفسه عليهم إلى درجة أصبح فيها الشكل الموسيقي التقليدي للقصيدة العربية عاجزاً عن التعبير عن الحالة السيكولوجية المسيطرة على الشاعر، وعلى هذا الأساس تحطمت الوحدة الموسيقية للبيت الذي تحول إلى سطر شعري، وتحولت السطور الشعرية إلى جملة شعرية، وتحولت الجمل الشعرية إلى قصيدة تحمل موضوعة أو موضوعات، موضوعة تدور حولها القصيدة، وموضوعات رمزية ترتبط بالموضوع الأساس للقصيدة، وهي ظاهرة من الظواهر الكبرى التي باتت تحفل بها القصيدة العربية الحديثة، أو القصيدة الحداثية في سورية، ومن هذا نتبيّن أن التشكيل الموسيقي للقصيدة أصبح تشكيلاً ذاتياً صرفاً، بَيْدَ أن قوانين التكون هي غير قوانين

التطور، وهذا يعني . بحد ذاته . إشكالية تقع ضمن الظواهر الكبرى؛ فما تكوّن . كتشكيل ذاتي صرف ـ أصبح تعبيراً عن الجمعي السائد، والحالة السيكولوجية للشاعر ليست نتيجة ذاتية مستقلة عن الشرط الموضوعي؛ وإنما هي حصيلة للعلاقة الديالتيكية بين الذات والتوازنات الاجتماعية والثقافية القائمة والتي تسبب قلقاً للذات التي تعيش في بؤرة حضارية مدهشة، وهذه . أيضاً. إشكالية في تكوين الفكرة.. لأن الظواهر تبدأ بظاهرة التعامل (ضمن الزمان والمكان) أي الحراك الحاصل بين الذات والمعطى الحضاري ضمن الزمان والمكان.

ويبدو أن الزمن ارتجاجاته (السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومعطياته الحضارية، وانهدام النقاء العلائقي بين الداخل والخارج)؛ قد أخضع الإنسان العربي عموماً وفي وطننا، للإشكالات نفسها، وهي إشكالات كان لها أثرها على عطائه الفكري، وفي الشعر خاصة، لأنه لصيق بالتخيلات، فأثّر على الشعر مضموناً، وأثّر على الصورة كمكوّن فني لذلك المضمون، واختبأت الفكرة، أو نواة الصورة داخل شرنقة الرمز على تباين بين نسيج هاتيك الشرنقة، فمنها الشفيفة المكوّنة تكويناً فنياً يخدم بناء الموضوعة من خلال حركية الصورة ضمن الشرنقة، ومنها الكتيمة المحكمة التي تحتاج إلى إسناد عقلي ومعلوماتي وربما معجمي للكشف عن ماهيتها، وهي ظاهرة معقدة أضافت إلى الظواهر الكبرى ضمن الغايات التي قامت عليها القصيدة.

إن المشكلات الحديثة التي برزت في عالم الحضارة هذا، تحولت إلى تحديات باتت تهدد الوجود، والهوية، والذات، حروب، هزائم، تحولات مجتمعية متسارعة، احتلالات، تغييرات في جغرافية السياسة، انحرافات في جغرافية العلائق الاجتماعية، تفجيرات، موت مجاني، استسلام مبدئي، وعوامل كثيرة شكلّت ظواهر موضوعاتية في بنية القصيدة السورية الحديثة. وبرزت حركة الصورة في شرانقها، وأوغلت القصيدة في الرمز، ثم سقطت في غيابة الغموض.. فسارع بعض الأكاديميين ودارسي الشعر ونقدته لمباركة هذا النمط، بل تزكية هذه الظاهرة، وصولاً إلى قطع الصلة نهائياً بين الأمس واليوم، قفزاً فوق قمم التطور التاريخي للمُعطى الشعري.

ومع أن ولادة الشعر، زمن الحداثة هذا؛ كانت ضرورية أو ضرورة تاريخية في مجتمع يعاني تحولات في العلاقات الاجتماعية والإنتاجية، لكنه لم يصل إلى الطموحات القائلة بضرورة الوصول إلى الاستجابة الفنية لكل هذه المتطلبات.

فإذا كانت الستينيات . وهي تحمل معها الكثير من التغييرات (الانتصارات . الانكسارات، النكوص إلى الداخل) . على جميع المستويات: السياسية والثقافية، وولادة جيل من الشعراء.. فإن الحركة الشعرية عانت من خلال علاقتها بالحراك الاجتماعي، من حالة انفصام بينها وبين الجماهير الشعبية لأسباب عديدة غير تلك الأسباب الداخلية المتعلقة بالإبداع ذاته (كما أسلفنا)، منها الإحباطات السياسية، وتدهور الأوضاع الاقتصادية، مما أدّى (بالترابط والتراكم) إلى ولادات شعرية مقطّعة الأوصال، وفي أفضل الأحوال إلى تيّارات مغرقة في الآنية والصوفية والغموض والشكلانية، والذاتية، والفردانية. وتلك (العلل) التي أصابت جسد الحداثة، هي في الواقع إفرازات (طبيعية) لأوضاع مأساوية مضطربة وغير طبيعية، ومعركة . غير واضحة المعالم . أقام أجيال الحداثة الذين افتقدوا (أسّ) شجرة الإبداع، وأعني الحرية، ناهيك عن كوابيس الثقافة الأوربية التي باتت تضغط على العقل العربي.

إنها أجواء شكلّت ظواهر في شعر الحداثة،

فتحولت إلى قضايا أصبح /مجرد/ تناولها، وتوظيفها، وصياغتها، وتوجيهها، يُشكل نظرة نقدية إلى القصيدة، بل محاكمة النص الشعري على أساس تصويرها واستيعابها وتشكيلها.

لذا أجد ـ في غياب الأمل،وفرض الواقع نفسه على صيرورة القصيدة ـ أن أكبر ظاهرة عرفها الشعر في مضمونه المعنوي، تتجلى في الموت.. نتيجة لما تقدم كله.

فالموت يتموضع من حيث هو (جوهر يقيني) في العقل الباطن عند الشاعر المعاصر، ولأن الأمر كذلك، فإنه يحاول الهروب . دائماً . من هاجس هذه اليقينية الجوهرية بشتّى الطرق والأساليب، ومن ذلك انشعب هذا الهاجس إلى شعبتين اثنتين: أولاهما؛ ظلّت في قرارة عقله، كحقيقة حادثة ذات زمن، وهي التي كان يدأب في الوصول إلى النجاح في تجميدها. وثانيتهما: البحث عن وسائل تدفع هذا الهاجس إلى قناعة بديلة تعني: (اللاموت بحقيقته) إلى الإحساس المُضلّل.

وبين هاتين الشعبتين تَولّدت الإشكالية الحادة التي خلقها الشاعر ليضيع في متاهاتها، وقد توزعت هذه الإشكالية على الحقيقة والتصور والخيال.

وكنتيجة حتمية لهذه الإشكالية تناسلت إشكاليات متعددة منها؛ مثل القلق من ذلك الجمهور الذي تخفيه اللحظة القادمة لتفاجئ الشاعرية، والهروب من لا معقولية اللحظة الآنية، بحقائقه المخفية، والبحث الدائم والدؤوب عن البديل اليقيني لفكرة المتواري المجهول (الموت). ولقد توصل الشاعر . عبر خياله . لإيجاد بدائل، تمنى أن تنسف حقيقة اليقينية في الموت، فأخلد إليها، وحاول تجسيدها في شعره.

وتمثلت هذه البدائل في النوم كمعادل مقبول للموت في عين الشاعر، وإيجاد الوسائل التي تساعد على نفي الوعي وتغييبه، فلجأ إلى الخمرة ومعادلاتها، كما وجد في الجنس لذة جسدية ونفسية وروحية تقابل الموت على امتداد زمني جد قصير، إذ يسترخي الإحساس، وينحصر بلذاذات تلك اللحظات التي تنسلخ عن حركة الكون المحيط. كذلك وجد الشاعر موضوعة الحب وسيلة شاغلة عن قلق الموت، وبها يقتل ديمومة القلق لأن هذه الموضوعة تبدد الزمن ولا تترك فراغاً عند الشاعر للغرق في لجج القلق، وانكب الشاعر . أيضاً . على بناء اللحظة، وجسّدها، وخلق منها زماناً متكاملاً عمل على استحلابه حتى آخر نأمة للابتعاد النفسي عن مواجهة القلق.

هكذا حاول الشاعر إيقاف الزمن بالوسائل التي (خلقها ذاتياً)، لتكون أدواته الفعّالة (كما عنَّ على باله) للهروب من الموت، لذا كانت الإشكاليات التي تواجه الموت هي لغة الشاعر في القصيدة، ممثلة بموضوعات مختلفة مثل: (النوم، الخمر، الجنس، الزمن، الحب، الدين، التطرف العقدي..الخ).

وكانت تلك العُدَد ـ أصلاً ـ مسوغات متكاملة لخلق الوهم الذي أراد الشاعر أن يقوم في مخيلته، ويسيطر سيطرة تامة على جغرافية عقله، وبالتالي إذا حضر الموت ـ فعلاً ـ فلا بأس من أن يحتل حياته مادام لم يعدم الوسائل للانشغال عنه، والابتعاد أكثر عن بؤر القلق منه.

لكن الموت يطلُّ برأسه في زحام فوضى حيّل الشاعر التي ابتدعها لمواجهة الموت ككل، أو قلق الموت كمقدمات، عندئذٍ تتلمس التسليم به، والاستسلام له، كحقيقة كونية شاملة وصائرة لا محالة، ولا تقبل الجدل آنذاك، فيستعير الشاعر ـ والحالة هذه . عُدّة البطل (الأسطوري)، ليواجه الموت لا عن رضى وقناعة؛ وإنما ليجعل هزيمته

أمام الموت تبدأ من الخندق الأمامي الأول (الذات جوانياً)، فينسحب حينئذٍ إلى الخنادق الخلفية محاولاً خداع نفسه وإقناعها بالمقولات الإيمانية التي رسّخت لديه وجود ما بعد الموت، فيراوغ نفسه ثانية ويخادعها ويخاتلها بتفصيل (قناع) تخيلي يواجه به الحقيقة، ليوقع صكّ المصالحة مع الفكرة الإيمانية، مستمراً بالمراوغة، ليعقد تحالفاً مع وجود ميتافيزيقي أراده، لأنه طفا على سطح عقله الباطن؛ فيرسم في خياله حياة فيها لذاذات أكثر من لذاذات الكون الحياتي، ومن هنا يتحول القلق البسيط (المشروع) إلى قلق مركّبٍ، ومعقّدٍ، فتتأرجح ذات الشاعر بين الوهم والحقيقة، بين الآن وما بعده، بين الشكّ واليقين، وبين الحقيقة وعدم إرادتها والإخلاد لها.

ومن تتالي هذه البنيات الشعورية يتولّد القلق (المضموني) في جوهر موضوعة الموت عندما يتناولها الشاعر في قصيدة ما؛ لذا نجد فكرة الموضوعة ذاتها مشتتة في جوهرها، مهمشة في إطارها، مشوشة في مضمونها، تتوزع بين الحقيقة والخيال، بين الأسطورة والواقع، بين الروحانية والعقلانية، بين الإيمانية والعلمانية، بين التوجس والمقاومة والتسليم. وقد انعكس هذا القلق على موسيقى القصيدة ذاتها. والتي توزعت على الهامس الخافت المنخفض والمتعرج المتلوي، والصاخب المقلق.. وتحولت ـ بالفعل ـ إلى ظاهرة شكلّت مع حلقاتها الأخرى حركية الظواهر الكبرى في شعر الحداثة العربية عموماً والسورية على وجه الخصوص.

لقد اتكأ الشعراء العرب السوريون على المقولات التي أجاب عليها الوجوديون حول الموت في الماهية والإحساس، ولم يكن الشعر السوري المعاصر بمعزل عن الثقافات العالمية بمذاهبها كلها، فرأت الغالبية منهم ـ وأخص جيل الستينات ومن جاء بعدهم ـ أن الفلسفة الوجودية استطاعت أن تعبّر بنجاح عن المشاكل التي يواجهها الإنسان؛ كالقلق، وعبثية الحياة، وجزع الوجود البشري من الموت، وحنين الذات الإنسانية إلى المطلق؛ لذا يجد المتابع للشعر المعاصر في سورية ظلالاً للوجودية بشكل مباشر أو غير مباشر.

وبرزت موضوعة الموت في الشعر المعاصر؛ لتحيط بنظرة الشاعر إلى هذه الإشكالية القديمة ـ الجديدة، والتي ستظل مادامت الحياة قائمة على هذا الكون، وتفاوتت نظرة الشعراء إلى الموت، حيث نجد هذا التفاوت واضحاً للعيان عند شاعر وآخر، بل عند الشاعر نفسه وفي القصيدة الواحدة أحياناً، أو المجموعة الشعرية الواحدة، أو في مجموعات متعددة أصدرها الشاعر منذ بداية عطائه الشعري، إذ تغدو الموضوعة أكثر بروزاً (بأشكالها وتفسيراتها المختلفة) كلما تقدم الشاعر في العمر، أو أوغل في التجربة الحياتية، أو اطلّع على نظرة أدباء العالم وفلاسفته إليه.

فمرة نجد الشاعر يؤمن إيماناً كلياً ومطلقاً بحدوث الموت مستسلماً للقضاء والقدر، ومرة ثانية يرفضه رفضاً تاماً ويتحدّاه، ومرة ثالثة يتحايل عليه، ورابعة يهرب منه، كذلك فهو يطلبه بل ويستعجله، بينما نتلمس عنده اختلاف الذرائع والأسباب والمسوغات ليهرب منه. وهكذا ظلّت الموضوعة قلقة في ثنيات إبداع الشاعر، موحية بالقلق الذي يعصف بنفسه من الداخل. إنها موضوعة متحولة غير ثابتة في نفس الشاعر، انعكست على شعره حسب اللحظة الشعورية التي يكون في قلبها. ومن هنا صارت الموضوعة إلى إشكالية في الشعر المعاصر. لعدم استقرار نفسية الشاعر التي ما فتئت تنوس بين ضفتين، كينونتين، تمتد بينهما نفسية الشاعر بما تحمله من أحاسيس ومشاعر، تنتج بدورها صوراً تولّدها

الأخيلة، وينضَجها الخيال (الكون الشعري الجواني للشاعر)، وينحصر نوسان نفسيته بين شمولية اليقينية بالموت، حيث هو حدث صائر، وبين شكّ حذر بما أمدّ التراث الإنساني عقل الشاعر بالمعطيات من تفاصيل عن حياة تبدأ بانتهاء حدث الموت.

لقد أسبغ الشاعر صفة الموت على كل حالة مدهشة تزجّ ذاته الروحية داخل حدود اللحظة المجزأة من زمن يرسم يومه، فكل حالة لذيذة ماتعة هي موت ما دام تعريفه يعني الانفصال والغياب عن إشكالات الزمن، وكل حالة توصل نفسه إلى قمم المرارة واليأس والقنوط؛ هي موت معنوي، مادام الموت عذاباً، واستلاباً، عذاب الحسرة لمغادرة حياة مملوءة بالحركة والجمال واللذاذات، واستلاب هذه الحركة . بمعانيها كلها . وتسليمها إلى عالم الصمت الممض. وبهذا أصبحت موضوعة الموت تعتلي برجي الشعور الإنساني؛ فإما اللذة الماتعة في شموليتها، والإحساسية الشعورية؛ وإما الألم في شموليته القاهرة، وهذا يؤكد . بما لا يقبل الشك . أن (الموت بحد ذاته) لغز لا فكاك منه؛ ولا انفكاك لطلاسمه، ومن هنا تتجسد إشكالية الموت في ذات الشاعر، وتنعكس هذه الإشكالية على إبداعه الشعري، ويغدو الأمر ظاهرة.

—— ‘‘ ——

لقد استطاعت القصيدة الجديدة (ولن أقول الحديثة دفعاً للإشكال التاريخي الذي يربط الحداثة بالقرن التاسع عشر، وفيه قضايا شكّلت ظواهر كبرى، في المذهب، والتوجه، والمدارس، والحركات)؛ أن تتوغل في أعماق الذات عابرة إياها ـ على جسور حديثة صنعتها الفلسفة ـ إلى المحاولة الجادة لاحتواء الكون، خارج المحليّة الجغرافية، واستطاع الشاعر الإنسان؛ أن يكون المرآة العاكسة لتلك التفاعلات التي ستشكل جدلية الحياة والموت.

—— ‘‘ ——

وفي هذا يؤكد الناقد الملهم يوسف سامي اليوسف على إمكانية القصيدة الجدية في تحمّل المهمات الكونية التي أنيطت بها بقوله: "لقد جاءت القصيدة لكيما تتمكن من سبر الذات التي أصبحت بؤرة للمتفاعلات الكونية، أصبحت تلمّ بالوجودي والتاريخي والنفساني في داخل أنسجتها، لقد تغيّرت نظرة الإنسان إلى العالم بوصفه استتباباً: فالأرض لم تعد مركز الكون، والقيم الموروثة أخذت تخضع للشك والزعزعة، والحياة المعاصرة تتحرك بخطوات سريعة، لا تملك الذات أن تواكبها دون أن تتصدع من الداخل، والضغوط الاقتصادية، والتبدلات السياسية والاجتماعية، تطوّح في أتون لاهب تقذف به إلى حمأة الدوار والتقزز.

—— ‘‘ ——

وُلِدت القصيدة الجديدة ـ إذن ـ لكيما تتمكن من معانقة الذات، وشرطها المحدد لماهيتها العميقة، ولكيما تتمكن من أن تعكس التحولات الناشطة في عالم مقلقل كالح ومحموم، فكان النمط الجديد من الشعر، خير نهج للتعبير عن التمزق والانخلاع، عن الانشطار الدرامي الذي لا تلمس إلا اللفظة الدرامية، والصورة المكثفة المتوترة، واللغة القادرة على أن تزعزع الأرض تحت أرجلنا..

—— ‘‘ ——

وفي هذا الجو الدرامي المشحون بالتوتر والقلق يزدهر الفعل المضارع، الحامل الأكبر للقصيدة المعاصرة، وعماد الفاعلية النفسية المشحونة بالاضطراب، وتتراجع الصفات والألفاظ المحددة إلى المرتبة الثانية، تاركة المرتبة الأولى لاستقبال كل ما هو مشحون بالنفساني المضغوط" (أنصح بالعودة إلى كتاب اليوسف الذي بعنوان: الشعر العربي المعاصر).

لقد حاول الشاعر المعاصر أن يكتب شعره بمداد حضارته التي كان من المفترض أن يعيش في قلبها، وأن يستعير بعض معانيه لبناء مضموناته، من إشعاعات عصور أخرى أمدّته بها مطالعاته واطلاعاته المتنوعة في عوالم

الإنسان والخليقة والحياة، وأراد أن ينطلق في شعره متميزاً في دنيا الفكر والتأمل والفلسفة، ولكن معطيات عصره حالت دون ذلك، وتلك ظاهرة الظواهر . باعتقادي . وقضية القضايا التي أحاطت بالشعر المعاصر، فعمل على تمليها وامتصاصها وإجرائها مجرىً فنياً مميزاً.

إن إحساس الشاعر المعاصر بالزمن كأرضية قائمة بين امتداد ضفتي الكون الإنساني؛ وأعني الحياة والموت، والتبدلات الوجودية بينهما؛ جعله يتخّذ موقفاً فكرياً من قضايا الثالوث الكوني الوجودي؛ الحياة، الموت؛ الزمن، لذا كان ينظر إلى ثلاثية المعادلة بدهشة المتعجب المستغرب، أحياناً، وأحياناً بفعل العامل المغيِّر، بَيّد أنه كان يُقر تصريحاً أو تلميحاً، أن ضوء الفجر يولد في نهاية الظلام، ظلام كل دورة شمسية إيذاناً بموت جزء من حياة الإنسان، وهكذا يتحول . ذات زمن . إلى تمثيل دور الناعي لحركة الزمن بدءاً من الجزئية (اللحظة أو الهنيهة) مروراً بالجزئية (الدقائق والساعات) والتكاملية (الأيام والشهور) وانتهاء بالكليّة، (السنوات والعقود). فالأيام تجزّئ موت الإنسان على شكل انتحار بطيء، بتعاقب الليل والنهار، والظلام والضياء، والمحرّك الأساس هو الزمن، إذا ما فصلنا الطارئات على حيوات الناس (المرض، الجائحات الطبيعية، الكوارث، الحروب، القتل، الانتحار..الخ). وهكذا تؤكد النتائج انتصار يقينية الموت على الشكّ المتأتي من لغزه المحيّر، وعندما تهدأ النفس، وتستقر الروح في أفياء العقل؛ تكون الحقيقة الكونية العظمى في أن الموت نهاية الأحياء، وذرات الرمل المنساقة من الساعة القديمة ذرة بعد أخرى، تومئ إلى النهاية الفاجعة الآتية، ولابد أن نفسح المجالَ أمام الموتى ليدفنون أمواتهم (كما قال شكسبير مستوحياً من الإنجيل).

وكان القدماء (المتنبي والبحتري وأبو العلاء)، قد صاغوا من الحقيقة حكمة، بيد أن الشاعر الحداثوي لم يعط لنفسه تقديراً يجيز له الحكمة، لأنه محكوم بزمنه على خلاف سلفه الذي كان أكثر تأملاً، وتأملاته أتاحت له أن ينتج حكمة هي جوهر نصه عن الموت إذا خصه به.

والشاعر المعاصر عاش في حضارة قلب الزمن، وسارت فيه عقارب الساعة عكس الاتجاه، واختصرت ثورة التقانات المسافة حتى كادت أن تتصادم حضارات الشعوب إن هي لم تتصادم.

وهكذا باتت موضوعة الموت تشكّل محوراً شعرياً، نستطيع . باطمئنان . أن نسميه قضية جوهرها ظاهرة كبرى.. أجل موضوعة الموت في القصيدة العربية المعاصرة عموماً، والسورية المعاصرة على وجه الخصوص أضحت من الظواهر الكبرى في قلب النص مفرداً، وفي قلب الشعر شهداً.. وهذه الموضوعة التي أقامت تشكيلاتها الخاصة والمميزة واللافتة على خارطة القصيدة المعاصرة في سورية؛ جملتها لغة شعرية خاصة، إذ استمتدت خصوصيتها من تجربة امتدت أكثر من نصف قرن، ومرّت عبر تجارب ومدارس ومذاهب شهدها العالم، لذا غدت لغة الموت في القصيدة ذات امتدادات تاريخية، ومفهومات حضارية، ومعاني فلسفية ودينية وتراثية دفعت بها إلى قمة الرقي الإحساسي، والعمق التأملي العقلي مما أعطى القصيدة أبعاداً دلالية وفكرية وثقافية، خصّها الدارسون والنقاد والمحللون بمطبوعات عززت موضوعة النقد الذي حاول أن يصنع مفاتيح لفكّ مغاليق "الغموض" في القصيدة المعاصرة، وترتب على ذلك افتتاح فضاءات جديدة لتلك القصيدة، ومنها ما اصطلح على وسمه بفضاء الموت كما أثبتته دراسة محمد بنيس في دراسته عن الشعر الحديث والمعاصرة.

إذن؛ ففضاء الموت هو كون في الشعر أقامته لغة تشكلت أصلاً من رؤى فكرية مؤطرة

بأنساق فلسفية لها تراتبية زمانية رسمت تاريخها على أساس تطورها التاريخي ومادتها الفلسفية. وهنا نسمح لأنفسنا أن نستعيد من موريس بلانشو تعبير (فضاء الموت)، لأن الدراسة التي خص بها بلانشو علاقة الأدب بالموت نادرة وفريدة في الثقافة الإنسانية الحديثة.

—— "" ——

إن الموت محوّر شعوري أساساً، تمتد جذوره إلى ملحمة جلجامش، وهو يسكن الفعل الشعري بما هو فعل كوني تتجاوب فيه الشعوب بعيدها وقريبها، لذلك يمكن القيام بقراءة المغامرة الشعرية الإنسانية، ومنها العربية، والسورية على الأخص التي نحن ملتصقون في ضوء فضاءات الموت كرحم تعيد فيه التجربة الشعرية على الدوام مساءلة العالم فيما هي تعيد مساءلة ذاتها (انطلوجياً) واجتماعياً وتاريخياً.

—— "" ——

هو الموت محور الشمول الذي يتآلف معه النص الشعري قديماً وحديثاً باتصال مع الخطابات الأخرى، من بينها الفنية، والفلسفية، والموت أخٌ للغياب، ومن هنا نفتح احتمال إعادة الوقوف على الأطلال (الرسوم في الشعر الجاهلي). ثم لا تتوقف عبر مسار الشعر العربي إلى اليوم.

فضاء الموت ينبثق من مصاحبة الشعر للزمن والحياة، لذا أخذت موضوعة الموت أبعادها الثقافية، من حركة التاريخ، وديناميـة الفكر الإنساني، فتمثلت التطور الحضاري أفقياً وعمودياً، لأن ملامح الموت في الشعر السوري المعاصر مكتسبة . أساساً . من خلال دورة الزمن بالنسبة للتقليدية، واستدعاء تجربة الموت في شعر الرومانسية العربية، ولكن فضاء الموت موشوم بفردية الذات الكاتبة، وهذا ما يجعله مؤرَّخاً بالنصوص التي تكتبه، في الزمان والمكان ينعقد، ومن الجسد الفردي يكتسب تميّزه من فترة لأخرى، ومن مكان لمكان، وبحث الشاعر العربي عن مسكن شعري حرّ؛ سعيٌ نحو كتابة مغايرة لفضاء الموت، ولذلك فإن الشعر المعاصر مباين لكل من التقليدية، والشعر الرومانسي العربي، مادامت الأنساق الشعرية متغايرة في بنيتها للفضاء النصي.

—— "" ——

وتنبثق الرواية المغايرة للموت في الشعر العربي الحديث من كون الشاعر التقليدي قد أحسَّ أن الله حاضر في الموت الحضاري للوطن العربي، وأن الشاعر محروس موته بالعناية الإلهية، وهذا الإيمان هو الذي ترك الموت في التقليدية دون حالة تراجيدية.

—— "" ——

أما الشاعر الرومانسي، فهو أول من أحسّ بتخلي الله عنه، وأنه وحيدٌ أمام موته الذي يختاره، ويطرح سؤاله في أفقِ إعادة التعرف عليه، لذلك ارتبط بالموت وأعطاه دلالة جديدة، لها الحرية أساساً، لقد أصبح الموت مع الرومانسية العربية مُفكراً فيه، ومكاناً تلتقي فيه الكتابة مع توتر كاتبها الذي يتذكره ويتحد به، على عكس التقليدي الذي لم يكن يضع الذات في موتها رهنَ وسواسِه. (أنصح بالرجوع إلى كتاب محمد بنيس "في الشعر العربي الحديث (3) الشعر المعاصر). هكذا نرى أن الموت أصبح أكثر التصاقاً بشخصية الشاعر المعاصر، عما كان عليه سابقوه، وذلك كنتيجة حتمية لازدياد عُقَدِ الحياة، واتساع دائرة الثقافة، وتوحد الهم الإنساني، إضافة إلى انفعالية النص الشعري، وتأمليته اللتين تتواجدان في النص نتيجة لحياة الشاعر المبدع في قلب علاقات حياتية ووجودية غاية في التعقيد، والتشظي الروحي... ويصبح الموت ملازماً للانفعال والتأمل في الشعر السوري المعاصر، لأنه ملازم للإحساس بالزمن فردياً) وحضارياً، حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري، بالملازمة جعل الشاعر المعاصر من الموت ملتقى الرغبات وتعارض الاختيارات، ومن ثم ستكون لوضعية الله، ولمعيش الزمن قوة اختبار الموت.

بهذا يكون فضاء الموت يستدعي قراءة موسعة في الشعر العربي السوري المعاصر، يتبادل فيه الفلسفي والشعري السؤال؛ لأننا لا نريد أن نعرف رأي الفيلسوف في الشعر، ولا رأي الشعر في الفلسفة، وعلى هذا النحو يكون اختيارنا لفضاء الموت، كمحور مهيمن على الشعر السوري المعاصر، انتقالاً بالقراءة إلى المكان الفلسفي، ورحيلاً مع الشعرية العربية إلى انفتاحها على الحوار مع الخطابات الأخرى.

وهنا لابد لي من التوقف عند سؤال متسائل يقول: هل قامت قصيدة الموت، أو فضاء الموت في القصيدة، وهو ما اعتبرتموه من الظواهر الكبرى في شعر الحداثة السورية؛ دون تأثيرات جُلبت من الآخر الغريب، أو دون أرضية فرشها الشاعر العربي القديم، أم أنها قامت على شعور آني ضمن الزمان والمكان، صاغه الشاعر المعاصر استجابة لمعاناة، وقهر، واستلاب، واغتراب؟!.

لقد حملت القصيدة العربية السورية المعاصرة شروطها المؤسسة لموضوعة الموت لتكمل المشهد المماثل لها في القصيدة العربية المعاصرة، وتنفتح بالتالي على القصيدة العالمية كون الموضوعة هماً إنسانياً عاماً. وقد استفادت من رؤى تراثية جذورية، وغربية جاء كنتيجة حتمية لفعل المثاقفة، إضافة إلى نظريات فلسفية إسلامية وعالمية، فحوت تجارب، وقناعات، إذ لاحت هذه المؤثرات إما عبر اللفظة، أو الفكرة، أو الصورة، أو الدلالة، أو التوجه؛ لتشكّل بذلك المشهد العام، أو المنظور الكلّي الشمولي لموضوعة الموت. وقد تبدت هذه المؤثرات بوضوح في معناها المراد في الأصل المؤثر، أو انزاحت عنه لتبني الرؤية الخاصة بالشاعر في الموضوعة ذاتها، لتشفّ عن ثقافته التراثية والأجنبية، أو تنبئ عن موقفه إزاء الوجود بجزئياته وكلياته؛ فتعطي معنىً آخر للنص المتأثر، أو تتطابق معه في الرؤية، وقد بدا ذلك واضحاً في الشعر العربي السوري المعاصر منذ خمسينيات هذا القرن حتى يومنا هذا.

وأخيراً؛ إن الحديث عن الموت في شعر الحداثة السورية بوصفه من الظواهر الكبرى يطول وكل ما قدمته في هذا الخصوص، ما هو إلاّ رؤوس أقلام تفصح عن الموضوعة، وتحيل الراغب في متابعتها إلى أمهات الكتب التي تناولتها من كونها التاريخي، مروراً بكونها الفلسفي، انتهاء بصياغاتها الشعرية، وطغيان مشهدها في شعر الحداثة.

وإذا كان الموت من الظواهر الكبرى . بعد اعترافنا بذلك . التي حملتها القصيدة السورية المعاصرة؛ فإن قصيدة ما بعد المعاصرة، ستحمل أهم ظاهرة وأكبرها، وهي ظاهرة الموت أو ظاهرة موت ما بعد الموت، نتيجة لموت الأيديلوجيات، والمفهومات، والقيم، والعلائق، والتراث، والمساواة، والحرية بمعناها الصوفي؛ بسبب صراع الحضارات، لا حوارها، وهذا ما أراده (أصلاً) القوي الواحد المستكبر.. عندها تشمل المشهد الشعري مقولة شكسبير: دع الأموات يدفنون أمواتهم...

■■■

واحة الشعر

من فضاء النخيل

شعر: محمد وحيد علي- سورية

طائرانْ
والمدى عبقٌ،
منْ نخيلٍ مُدمَّى
ونوَّارةٌ،
سَقَطَتْ في الرمال
جَوَىً
وَبَكَتْ زَهْرتان!...
أيُّ بوحٍ
عويلٍ
يليقُ بعشَّاقِ هذي البلادِ
وأيَّةُ أُغْنيةٍ
ستَنامُ مِنَ الحْزنِ
في النَّاي
قَبْلَ اكْتمالِ الصَّباحْ؟!...
وأيّ نهارٍ
سيهْمي على الكونِ
يَجْلو غبارَ القلوب
ويَفْرطُ رمَّانةَ الأَقْحوانْ؟!..

***

طائرانِ
على ماءِ دجْلةَ
مَرّا
ولمْ يحْملا،
غيرَ جرْحِ النَّخيلِ
وترْنيمةِ الأُمّهاتِ
وبعضِ قصائدَ جيكورَ
إذْ يخْتفي الآنَ شاعرُها
بنشيدٍ أَشدّ منَ الموتِ
يا بدرُ... كمْ ماتَ في نَبْضنا الضَّوءُ
والآهُ في صدْرنا،
صرْختانْ!!...

***

الفصولُ تبوحُ بأشجارها
العارياتِ
وأَزْهارُ بابلَ،
تَهْفو إلى فسْحةٍ
في السَّماءِ
ويبْكي هُنا حَجَرٌ،
يَنْحني كالحنينِ
ويرْنو إلى قمَّةٍ
في المدى
والمدى غَابتانْ!...
طائرانِ
يلَّمانِ قَمْحَ المَساءِ
المُدمَّى
وَيَشْتعلانْ!!...

***

تحت الطبع

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الرمح على حالـه

شعر...المتوكل طه

تجليات فارس

شعر : محمود علي السعيد - فلسطين

(إلى روح الدكتور نعيم اليافي أجمل صداقات العمر)

طيّرت في ملعبِ العشّاقِ
أوراقي
فاستيقظَ الفجرُ مخضَلاً بأشواقي
أهدي إلى عُلبةِ التشكيلِ
رونَقها
وتُمسكُ الليلَ بالنجْماتِ
أَحداقي
صدقاً أقولُ بأَني كلّما شرَدت
خلفَ العصافيرِ في الأحلامِ
آفاقي
تُطلُّ من شرفات الروحِ بارقةٌ
على سريرٍ من الأنغامِ
رقراقِ
يبلسمُ الجرحَ في تلويحةٍ عبقت
ويُخصبُ الوردُ من لمسِ
وإشراقِ

نعيمُ قلبي إذا شبّت مواقدُهُ
تصحو على همساتِ الدفءِ أعماقي
غرستَ في تربةِ الأجيالِ سنبلةً
تُزجي العطايا
إلى من ودهُ باقِ
مساكِبُ الشعرِ في كفيكَ أُغدقها
مشتاقة الوصلِ
كم تهفو لمشتاقِ
طرقتُ سراً ضميرَ العلمِ أَسأَلهُ
من أشعلَ الصمتَ
عن قصدٍ وإشفاقِ
من قاسمَ الصبحَ
خيطَ الشمسِ
فرحتَهُ
في عرسِ مرجٍ من الألوانِ
سبّاقِ

وعانقَ الريحَ
في أَحْضانِ داليةٍ
نبضُ العناقيدِ في صحوٍ وإغراقِ
من خاطبَ الجمرَ بالفصحى
فأججهُ
على نشيدٍ من الأمطارِ
دفّاقِ
وجمّعَ اللؤلؤَ الوهَاجَ
في طبقٍ
يومي إلى فارسٍ
في نهجهِ راقِ
موائدُ الطيبِ
خلفَ الشطِّ طافحةٌ
يؤُمّها الخلقُ
من شحٍّ وإملاقِ
من طقسِ يافا
حروف الإسم مَوْسَقَها
في بؤرةِ الضوءِ
من وجداننا
باقِ

***

(1) ألقيت في الذكرى السنوية لرحيله.

***

تحت الطبع

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

ذاكرة الغياب

شعر...حسان الجودي

صفير قاطرة

شعر : صالح الرحال سورية

في ليلةٍ
ظلامُها جهنمٌ، وظُلْمها طاغيةٌ عجوز
تمرَّسَتْ...
فجلدُها مخارزٌ، وشِدْقها مغارةٌ كتومْ
لَعابُها سوائل الجحيمْ
وعينُها،
كأنما في عينها سدومْ
يقومُ من كَلْكَلِها، من صُلبها وبطنها منابذٌ،
أو فاجرٌ أو سيّدٌ شَمردلُ كريمْ.
يقوم كلُّ هؤلاء دُفعةً،
كانّ في الظلامِ فتنةً ورايةً وجوهرهْ،
ملفوفةٌ، مُقمّطهْ،
تُريد أن ينبشها، أن يُخرج البهاءْ
مُعلّمٌ وفارسٌ جسورْ،
يسير كالقضاءْ،
ورمحُهُ الفلَقْ،
يشكّهُ في صدْرِ ليلةٍ غَسَق.
ويبدأ الشروقُ،
مرّةً مُخاتِلاً، ومرّةً وراء أكْمَةٍ،

ومرّةً في زغبِ السهولْ،
كأن شمسَهُ مريضةٌ،
أو أنها قد حملَتْ بنجمةِ الصباحْ،
تسير مثلما تسيرُ حاملٌ
في شهرها الأخير.
وحينَ يسطعُ النهارُ طاغياً،
هواؤهُ انشراحْ
يخضُّنا جميعَنا،
فتُعشب البطاح، وتنبتُ الأقاحْ

***

هناكَ طفلٌ وامرأةْ
تشدُّهُ
حتى تطولَ ساقُهُ، وتكبُرَ العظامْ
تمنحه من ثديها الحياةْ،
مُغمغِماً مُعربِداً في صدرها
يكون بعدها، قد استوى
وشبَّ فيهِ عقلهُ، أهواؤهُ،
وفتنةٌ يجهلها من صدرهِ تقومْ.
يقتنصُ الحياة واقفاً كرمحِ (ثعلبهْ)[1]
ويعبدُ الجمالَ هائماً كأنَّهُ (الخيّامُ)
ساعياً إلى الصَبوحِ والكؤوسْ
وحولهُ قيناتُه الشموسْ
وكلُّ واحدهْ
في جيدها فلَقْ، وخصرها حَبَقْ
وحينما تقومُ أو تميلْ

---

(1) *ثعلبه: رجل اشتُهر برمحٍ كان يركزُه على الأرض واقفاً ويتكئ عليه.*

كأنّ ألفَ صانعٍ إلهْ
قد فجَّرَ المياه

***

صديقُهُ الذي استوى
في حُضْنِ (حُرمَةٍ) مجاورَهْ
يشدّهُ مصيرُهُ الرجيمْ
لأنْ يكونَ قاطعاً، وقاتلاً،
وعافساً أترابَهُ الصغارْ
فتُظلمُ الطريقْ،
ويغبقُ الغُبارْ.

وثالثٌ يُقطِّعُ الزمانْ
قراءةً، مَحبرَةً، كتابةً،
يجمّعُ الحروفَ، والتجاربَ الحَرونْ
مُنظّراً هنا وصانعاً هناكْ
يقولُ: بالقدَرْ،
وتارةً: (بوحدة الوجودْ)
ومرّةً ثالثةً:

(بوحدةِ الشهودْ)
ورابعٌ يسيرُ في الحياة راكعاً،
كأنه السجود،
لا يعرفُ الصباح والضياءْ،
حياتُهُ خواءْ.
وفي الطريقِ طفلةٌ
دمّرها الشقاءْ
يتيمةٌ، حافيةٌ تعيش في البلاءْ
نهارُها مساءْ، وليلُها بكاءْ..
وسادسٌ يخاطبُ الجموعْ
ويشرحُ الحياةَ والطريقْ
وسابعٌ قصدةٌ، خابيةٌ من الرحيقْ
وحين يبدأُ الغروبُ هابطاً
ويظهرُ الشحوبْ
علامةٌ، علامتان للمصير،
نكون كلُّنا كأننا (حَصير)
منسوجةٌ من الترابْ،
أضلاعُها الضبابْ
وبطنُها يُبابْ
وكلّها في كلّها خرابْ
لا أحدْ
لا أحدْ
لا أحدْ
وينتهي الصفيرْ...

***

تَحَوُّلاتُ الغَرِيب

شعر: مظهر الحجي- سورية

بالأمسِ ضيّعكَ الطريقُ إلى السؤالِ
متخبّطا بين الشِّراكِ
محاولا، عَبثاً، عبوراً
في المحال إلى المطالِ
هل كنتَ تطمع، يا غريبُ، بلُعبةٍ أخرى
وفاتحةٍ سعيدهْ
أم أنه شَغَب قديمٌ
راغَ في صور جديدهْ؟
إن النهايةَ في البدايةِ،
والبدايةَ نُدْبَةٌ في نقطةٍ،
كانت تهيم على محيط الدائرهْ
غَرَقاً بصاخبةِ الهواجسِ والليالي
والقانطاتِ،
وكنتَ تأملُ بالعبور إلى فضاء المطلق
العَذْبِ المنالِ،
فكيف تَغْلَقُ، يا غريبُ، بلعبة الشكِّ المبرِّحِ
في براءات السؤالِ؟
مَنْ يطرق الأبوابَ غيرُكَ يا غريبُ،
ومَنْ يعودُكَ يا غريبُ
ومَنْ يُطَيِّبُ خاطرَ الولدِ المروَّعِ
في احتضاراتِ البنفسجِ وانهيارات المِثَالِ؟

لا ظلَّ غيرُكَ يسكنُ (الشّبّاكَ)
منتظراً عُبورَكَ بابَ روحِكَ يا غريبُ
خذلتكَ ألوانُ العيونِ
وكم ندهتَ، ولا مجيبُ
قلتَ: الحضورُ هو الغيابُ
فهل ستحضرُ أم تغيبُ؟
سِيّانِ إنْ طالت خطاكَ
أوِ استباحتكَ النوادبُ
استبدَّ بكَ النحيبُ
سِيّانِ إنْ ضاقت قيودُكَ،
حين تدركُ نعمةَ الإطلاقِ في قلق السؤالِ*
غافلْ نشيدَكَ يا نشيدي
وانسربْ ظلّاً على رمل الظلالِ
إن المعرّفَ لا يُعرَّفُ
والمُنَكَّرَ موغلٌ في برزخٍ
إنْ لم يخصصْ في الخيالِ
فإلامَ تُلحفُ يا غريبُ
وفيمَ يقتلكَ الوَجيبُ
وكم ستعرُجُ في مجاهيل اللهبْ؟
أطلقْ خطاكَ إلى مَواشيرِ البنفسجِ ناجياً

فغدا سيدركك العطبْ
لن تدركَ المعنى المعمَّى
إنْ وثبتَ ولم تثبْ
بل كيفَ ترسو يا غريبُ
وأنت تُبحر حولَ دائرة الذهبْ
بل هو سترسو
إن قضيتَ العمرَ جَوّالاً على موجِ الرمالِ؟!*
إن الإجابةَ في الخيالِ،
بل الإجابةَ في السؤالِ
هذا المُعَبِّرُ قارىءٌ أعمى
فهل يُغوى المحالُ
ما زلتَ تلحفُ في السؤالِ،
مراوداً فيضَ الجمالِ،
وأنت تَقْتاد المعبّرَ بين أوهامِ الظلالِ
إن الحكايةَ، في البدايةِ،
مُذْ طرقتَ البابَ تسألُ عنكَ في الرؤيا
وأنكركَ الغريبُ.
أصلُ الروايةِ أنّ مبتدأً أضاعَ المبتدا
فهويتُ في عمياءَ قاحلةٍ يدافعني الصّدا
أصلٌ بلا خبرٍ،
فلا راوٍ يُخَبّر عن نهاياتي،
ولا طيري اهتدى
أَطْفو على قلقِ الحقيقةِ وانقلابات المجازِ
هل نارُ سلمى في عيوني أم عيوني في الحجازِ
أمْ هُدهدي نقلَ الرمالَ إلى المياه مخادعاً
وارتاحَ من عَنَتِ السؤالِ
أم إنّه خلط الحقيقةَ في مواشيرِ الخيالِ؟*
إنّ الحقيقةَ هجرةُ المعنى إلى جمرِ الوصالِ
أمْ كنتَ تعدو ثمّ تعدو
بين إيقاعِ التّكايا واشتعالات الجدودِ
أرسلتَ خيلكَ خارجَ المِضْمار مُسْتَبِقاً
وأرداكَ الشرودُ
عادتْ إليكَ ظَوالعاً تَدْمَى
وأغواها النشيدُ
متفاعلنْ، متفاعلنْ، خَبَبٌ، كبوتَ، كبتْ
فواراها العبيدُ
هل كان غيرُكَ، يا غريبُ، يدق بابكَ
في الحقيقةِ والخيالِ؟!*
هذا التأمُّلُ بدعةٌ أخرى وفاتحةُ الجنونِ
أو لعبةُ الزمنِ المزعزَعِ بالتحوُّلِ والتبدُّلِ
وانكساراتِ اليقينِ
يلهو بها الشيطانُ:
لو قايضتني بدمِ الطريدةِ بعضَ روحكَ
لو تُقَبِّلها، تدغدغُها، فتعلقَ في الحبالاتِ القلوبُ
لو يرتمي بعضٌ على بعضٍ فيزهرَ في العشياتِ الوجيبُ
ولو استفاقَ من المواجدِ عاشقٌ غِرٌّ لَعوبُ
لو تنجلي المرآةُ ألوانا من العسلِ الحرامِ
لو يفصحُ الولدُ الموارَى خلفَ ألعابِ النبيذِ

لَهجاً بجارحةِ الذنوبِ،
وقال في خُبْثٍ: أتوبُ
ماذا تواري من تفاصيلِ الروايةِ خلفَ أضلاعِ الحروفِ؟
إن الحكايةَ، يا صديقي، غيرُ كاملةِ الحوادثِ،
لا تشي عَمّا يصيرُ
بعضُ الإثارة لا يضيرُ
وإنْ تبدّدتِ الحقيقةُ في مواشيرِ الخيالِ
فالسّردُ تُغويهِ الغرائبُ والرغائبُ،
والرواةُ الحالمونَ،
وأنجمٌ كادتْ تُطالُ
فدعِ الرواةَ (يُفلفلون، يُعصفرونَ)،
بما يليقُ بدهشةِ المعنى، وأحلامِ المجازِ
كي يستقيمَ السردُ
كيما يُتْركَ البطلُ الجَسُورُ مُعلَّقاً
بين البنفسجِ والحجازِ
فالمتنُ حَمَّالٌ
وبعضُ الضدِّ يأكلُ ضِدَّهُ
فتغيمُ أنساقُ الروايةِ في انقلاباتِ المجازِ
بحراً يُدافعُ أَبْحراً
رَمَلٌ يضيقُ بمائهِ
هَزَجٌ يعربد خلفَ خابيةِ النبيذِ مجاهراً
تفعليةٌ نَفَرتْ من النّسقِ القديمِ إلى الحداثةِ،
تنسخُ المأثورَ من مَتْنِ الخليلِ
مَصْفُوفةٌ، مجنونة، خرقتْ نواميسَ البيانِ،
فماتَ ذعراً سيبويهِ،
هل القوافي مُغْلَقاتٌ، محكماتٌ
في نواميسِ الملاحمِ وابتهالاتِ الحداءِ؟!
إن البحورَ، كما النفوسُ،
تجيشُ في صخبِ القصائدِ غير آمنة بحالِ
وكذا القوافي قُلَّبٌ
في برزخِ التأولِ، تلهو في الألوهةِ والضلالِ
أيُّ المتونِ سيعبرُ القلقَ المعمَّى نحو أنوار الحجازِ؟
قلْ: إنه التأويلُ، يفصحُ عن وجوهٍ لاثباتٍ
يخفى ويُسْفِرُ، ثمّ يَعْشى حائراً
بين انقساماتِ الحقيقةِ وانقلاباتِ المجازِ
فدعِ الحكايةَ للرواةِ
وَعُدْ إلى أرقِ الظلالِ.
إن الجنونَ، جنونَ بعضكَ مُرْبِكٌ في كلّ حالِ
أهو التألُّهُ، رحلةُ الروح القديمةُ،
طائرُ الفينيقِ، عطرُ الليلِ، أعيادُ الوصالِ؟!
مَنْ دَقَّ بابكَ غيرُ بعضكَ يا غريبُ
مَنْ أَوْغرَ المعنى عليكَ
فتاهَ في الصدِّ الحبيبُ
مَنْ أقلقَ المزلاجَ خلفَ البابِ
فارتعدَ الصريرُ
مِنْ هَجْعَةِ الصدأ المرابطِ منذ آبادِ الليالي
هل كان غيرُكَ يا غريبُ

يدقُّ بابكَ
في الحقيقةِ والخيالِ؟!
فاصبرْ على عَنَتِ السؤالِ

***

تحت الطبع

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

طيور اليمام

شعر...عبد الرحمن عمار

النخلة

شعر: حسن سالم الدباغ- العراق

لا تلقيا عندي متاعكما
وتدعيان أنكما إذا ما تسألان رأيتماني
أنا لا أخيفكما
ولكن قد بما عندي من الصبر الطويل
تأخذان فتؤخذان
إني أخاف عليكما قولاً يضركما
فتتهمان فيه.. وتتكران
ولأن لي جسداً أشكله على قدر
وأعلم منه.. ما لا تعلمان
فدمي اختمار الورد في الاصقاع يفضحني
ورائحتي تدب على لساني
ويداي مئذنتان مشترطاً بنسفهما أذاني
لا تدخلا الريح التي حملت ثياب الرمل
أما تلقياني
أو تعصبان بما استربتم منه
لحظة تجلسان لتبكياني
لا تسألا الرمل المسف متى وكيف
أضعت فيه خطي حصاني
خلقت نيراني على حجر من القلق المثار
وجئت يحملني دخاني

***

وحدي أمارس طقس زنبقتي
وفي عنقي رنين أصابع الموتى
وحولي من صغار الحرب ينبوعان
محترقاً أهشهما
فينبجسان في رئتي كيما يحرقاني
وعلى يدي نثار مكحلة
ومسرجة من الليل الطويل
ومن بقايا الموت ينبت فوق صدري أصبعان
عندي من الوجع الكثير فحاذرا أن تلمساني
انا ما وهبتكما إليَّ
ففيم تقتربان من جسدي
وتبتكرانني
ها قد عصيتكما.. ففيما تحاولان
عندي من الصمت الكثير

وقد محوت ملامحي
ويَديّ من قلقٍ إلى جسدي أضمهما
مخافة لو غفوت ستوقظاني
يا صاحبي
فمن أشار إليَّ كي يلقي قميص الرمل عن
جسدي
ويفتح ما اشتهى مني
لتتسلا الي.. وتسكناني
يا صاحبي
أنا احتراقكما
وما بيني وبينكما مسافة وردتين وغربتين
يمر ظلكما
تمر سحابتان
أغفو على حلمي
وفوق يدي تنضج وردتان.. وغربتان
***
لا تشغلاني الآن بينكما
وتتشغلا بأيكما رآني
صوتي بكل مفازة قمر أعلقه
وعصفور يدور
وشرفتان
وبكل أفق لي مسيل دمٍ يجيئكما إليَّ
فمن أضاعكما
وكيف أضعتماني
رأسي على رمح يدور
ومثله قلبي
وبينهما أدور .. لتبصراني
عيناي في الأفق المغلق تعلقان
فأي شيءٍ في اخضرار الأفق لوَح أو يلوح
تراهما عن أي شيءٍ تبحثان
***
الشمس تلبسني عباءة فجرها ظلاً
فكيف سألتقي فجراً وقد ألبست ظلي
ظلّ ثاني
ما الشمس إلا سنديانة عشقي المذبوح
تعرفه النوافذ
والطيور البيض
والنجم المعلق في ثياب الليل
حتّى أنتما
إني كتبتكما على شفتي أغنيةً
فما طربت عيونكما
ولكن تدمعان
لتندباني
عجباً
برغم قميصي المقدود من قبلٍ بحبكما
أضعت براءتي
وخسرت بينكما رهاني
لا تحسبا /شكوت إليكما/ أني أعاني
أنا نخلة للطهر
لي وطن
ولي أرض أمس جذورها

بالكاد تحملني.. فكيف ستحملاني فلي وطن سأحمله
وقلائدي صخب العصافير إذ انبجست من الموت المؤجل
وفضة فجر هذا الرائع القزحي لي يدان
ما ألقيت إلا فوق تربته جماني
عودا
فليس يجيرني إلا مكاني
عودا

***

تحت الطبع

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

دماء على شمس بغداد

شعر..حسان عطوان

لأقاليم وجهها

شعر : عبد الكريم شعبان- سورية

فجأةً فلت النهر من فرجتي شفتيها
انتبهت
رفوف عصافير تطلق أجنحةً في فضاءات
هذا الضحى الوثني
الشجيرات من جانبي سرسق الماء تهرش
أعضاءها
تتعانق في مهرجان جنى... وانبثاق تهاويل
للشمس
قيبور ضاقت بنا
نهرها دافقٌ
والمياه التياع
تقول الضفادع:
أهلاً بضيفين لم يثقلا كاهل العشب
ضوأين ينبعثان من القلب
عشب على الضفتين
وآثار نجوى... لعشقٍ مضى
الماء يخطر من تحتنا
وحقول من الورد تحملنا للضفاف

تقولين:
مزرعةٌ للبنفسج
تومينَ...
لمس
كفاك ناعمتان
وريقات دفلى
انظري
ورق يتخبط في الماء
يمضي كأحلامنا
انتظري
عابق بالسماء أنا
ومضاءٌ بأكثر من حلمٍ
فاعبري الآن
أفرش قلبي
كفاك أدفأ
لولاك هل كنت أحمل في رئتي ماء دجلةَ
هل كنت أذكر قيبور

معبرها المستحم بماء المواعيد
زهرة لوتس تقطفني:
سوف أجعل عينيك مشبكةً لحنيني
وقلبك أرجوحةً للجنون
تضيعين في زحمة الورد
كان نقيق الضفادع ينزل في قعر أغنيتي
وضجيج المنى يتأرجح
لا تكثري اللغط
عيناك ما قالتا غير ما قاله الببغاء الحزين
تقول رياح السنين:
شقاؤك يمتد سبعين أرجوحةً
ويداك تطولان... حتى سقوف الخريف

وإيماءة القلب قالت:
أنا وترٌ للتهامس في زحمة العابرين
تمرين.. هذا المرور يعذبني
وتمر الليالي على فسحة الهجس
أنت رياحٌ تبعثرني في مهب تجاعيدها
وأنا ورقٌ في مياهك
هذا وميضٌ
رقائق مضغوطةٌ كالحنان
ومدفونةٌ في قرار مكين
أحبك يا طفلةً تعبرين.. ولا تعبرين

***

رحلة في دم الأنبياء

شعر : عبد الزهاب عزاوي- سورية

سماءٌ كسيحةٌ
وضوءٌ عقيمٌ من الليل يقطرُ
يصعد كالجرح في الظلّ
يربط سرّة كونٍ تشظّى
ويقعي سماءً كسيحه..

حزينٌ..
ولم ينبض الحلم فيه ليشهقَ
صوتٌ قديمٌ ينخّل أعظمهُ
في شموسٍ تدلّت من الأمّ
حين تهدهده فوق مهد الرموش
وتبذر فيه الحكايا
ليغرق في النوم
خلف السحابْ.
جريحٌ..

فلم يدرك الريح
وهْي تخور وتذوي
كأبراج غيمٍ
بسوق النخاسهْ.

كسيحٌ..
وملقىً على قارعات الطريق
يسرّب أنواره للسماءِ
ولم يقض وقتاً طويلاً
ليعرف أن الخفافيش تنزو
بعتم الشوارعْ
وصمتاً ضريراً تعمشّق
فوق العواميد
يشرخ فخذ السماء
ويبدأ طقس الخيانة:
.. غامت يداه
وعشبٌ على الجسم يلهو
بما أنجبته الأغاني القديمهْ
تهرب عيناه من حلمه المريمي
فها هو نمل يقلّم أطرافه
يحفر الإبط أنفاق ريح
تعرّت من الغيم
في نهد أمٍّ تجلت
وراء السحاب
وأمٍّ يعري ملامحها الصمت

حين تسلق فخذ السماء
يُنَسِّل أحفاد نوح
ذئاباً . جياعاً
جياعاً . ذئاباً
وبيض الحمام تعفن في الجب وحده

ولم يقض وقتاً طويلاً
ليعرف أن البحار تفرّ من الساق
تحت الدماء
وأنَّ الجراح تلوك الجراح
وتصنع منها بلاداً عقيمه
وطفلاً وحيداً ينادي:
((أمريمُ ... لا تتركيني وحيداً
على النخل أُصلبْ
فنخلك يوجع قلبي
بهذا الغناء...))

ذَهولٌ...
ولم يقض وقتاً طويلاً
ليعلن إضرابه الملحميَّ
يخيِّط أشلاءه
بخيوط تَنَسَّلُ من ضرع أمه
ينادي المخاض
ففرّت يداه
لقعر المرافئ
علَّ النبي ينام هناك

وحيداً مع الذئب
والوجد والمعجزاتْ...
غزته الرطوبة
والأغنيات الخليعة
خلف الجواسيس والأوبئه
فشدّ الهواء المخنث من قرنه المتقيح
تحت السماء
لكي لا تحكّ دماملها الفوضويه
فتمحو ظلال الغيوم
وتمطر طمثاً
وصوت الرسلْ
ولم يقض وقتاً طويلاً
ليقرع طبل المجون
وطبل التصوُّفِ
يمتزجان بنصلٍ تحدَّر
في الدم وقت المخاض
. فضاقت رياح العشية
وهي تحشرج
في سلم الوقت
ضوءاً عقيماً
. وضاقت شوارع
هذي المدينه
. وضاق الجسد
. وضاقت حناياه بالعابرين
وبالمخبرين
. وضاق الرحم

بحشد المسوخ
فهاجر فوق الضلوع
قطيعٌ من الجاريات
يُحمِّلنَ فوق الظهور
جراراً بها نطف الأولياء

وأسياد هذي البلاد
. تشقّق جفناه بالصاعدين
على الحلم واللحم
نحو الألوهة
شمَّ بقايا أغاني المرافئ

والموج يهذي:
((سلامٌ عليك بيوم الممات
ويوم انبعاثك حيَّاً
سلامٌ... سلامْ))
وضاق المخاض
. فداسته حمَّى الهروب
. عَواء الشوارع
. طعم المنافي
. ولو أن المساحيق فوق نساء الدعاية
. باص الحكومة
. وأندلةٌ في الفنادق
تُهرق ماء الوجوه
تصدعت العين فيه

تماثيل طين تهشمت الآن
بين العيون
تماثيل وجد:
. حبيبةُ عمرٍ
وأمٌ.. وإخوه
. وشاي الصباح
. ورودٌ تخيط من الدم
شعراً لحزن الحبيبه
. دمىً تقطر الحلم فصلاً جديداً
لرائحة الأم والياسمين
. حليبٌ طري على شاربين
يشدان وجه السماء
كحدي ضفيره

تصدعت العين فيه
ووجه الأحبة
فانتفخ الأفق
بالطقس والنار
مالت عليه الرمال
ليشهق بالأصفر الملتويْ
وصوت المسامير يعلو .. ويعلو
كجرن العجين فأمهْ
ستخبز للحزن حزناً
وتشويه في القلب
هذا المساء

سماءٌ كسيحهْ..
وصمت العيون تفسّخ
في العابرينْ
وظلّ الحضور حضوراً
بدون وجوهٍ
ظلالٌ تفرّ من الدم والأغنيات
وإسفلتهم يقرع الكليتين
ليعصر ملحهما كالهواء
ويلقى السلام على الحاضرين
تميل عليه الرمال فيشهق
بالأصفر المتوهج
في عين أمهْ
يزاوج دمعاً يلاحف أشلاء دمعٍ
ويذوي كليلاً
فيسمله موت الحضور الهلاميْ
تميل عليه السنونُ
فيهمس للأم لحناً
يمرمر أضلعه الناشزات:
((وكوني جذوة الروح
فتأتيني من البيد بنهديكِ
صواري الموت تأخذني لكفيكِ
وتحرقني تراتيلا مغناةً لعينيكِ
فأبدو شاهقاً ألقاً
ويحملني اسمك القدسيّ
يا مريم..))
ويجحد ذكراه ظلٌ عميقْ
ولم يقض وقتاً طويلاً
ليعرف أن السكون تحجّر
وصمتاً ضريراً يُثَقّب كفيه
كي تأتي المريميةُ
فيها شموسٌ تدلّتْ
تهدهده فوق الرموش
وتبذر فيه الحكايا
ليغرق في النوم
خلف السحاب
فيأتي هديلٌ جليلٌ:
((وهزّي إليك بجذع النخيل
ليغفو قليلاً تقاطع هذا الصليب
ولفيه بالسعف
والضوء فيك
وهزّيه في النهد
خلف السحابْ)).
فزال المنام
وزال المقامْ
وظلت حجارة هذا الطريق وموتى
يمرون وسط الزحام
وصمتٌ ضريرٌ
سيلقي السلامْ
سلامٌ عليك بيوم الممات
ويوم انبعاثك حيّاً إلينا
فتصلب في صمت من جاء منا
بذاك الزمان ليلقي السلام

سلامٌ عليك.. بيوم الممات
أيا ابن المراثي سلامٌ .. سلامْ.

***

عالم القصة

❑❑

الخـــاتم

قصة : هيثم محسن الجاسم- العراق

حلت أمي عقدة القماش الأزرق الحاوية على الخاتم الجميل.. قالت وابتسامة شفافة مرتسمة على محياها:

. البس هذا الخاتم، حتى تتذكر أمك ولا تنساها.

كان الخاتم عبارة عن حلقة مصنوعة من الفضة الصقيلة اللمّاعة، ثبت حجر بواسطة أربع زوائد ماسكة حاصرة في أعلاها. بانت على السطح العلوي ثلاث بؤر. كانت البؤرة الوسطى ذات تأثير غريب في النفس، حين تتأمله ينتابك شعور أنك واقع تحت تأثير إحساس روحي غيبي، لكن ما هو؟ لا تدري!!

لم ألبس خاتماً في السابق. حاولت أن أفعل ذلك مرة، فشعرت بطوق يخنقني. ارتأت أمي أن تعرض الخاتم على رجل دين ورع يقرأه ثم يسميه باسمي. تهكمت قليلاً مما قالت. اعتبرت الأمر مبالغاً فيه، لا لشيء آخر لبسته بل لإعجابي برونقه وجماله الأخاذ.

قلت بلا مبالاة: فيما بعد... ثم خرجت.

روت أمي حكاية غريبة واحدة. علقت في ذاكرتي، أحكيها لكم (حمل أحدهم خاتماً ذا فص أخضر مزرق، له طاقة سحرية هائلة تقوم بحمل رغبة الرجل كالنحلة. تدور حول القلوب الولهة المعذبة بالعشق، تحوم حول الفتاة المعشوقة، تعلق تلك الرغبة مدغدغة المشاعر خاصة عندما تلتقي النظرات الثملة بالود والإعجاب، فتضطرم المشاعر كالحريق بين قلبيهما فتوقد الهيام، عند ذلك يفعل السحر فعله. تتلاشى إرادة الفتاة ذائبة كالثلج في إرادة الرجل الواعية فتنطلق مأخوذة بنزعات الحب، تتحرك بعدها كالذيل خلف خطوات الرجل العشوائية، تستحيل إلى ظل يشعر العاشق بالزهو، فتستلب المرأة بشكل غير طبيعي حد الارتماء في أحضانه. تضمحل الطاقة السحرية الخارقة بمجرد وطء

الرجل لها، فيفسد السحر بالجناية وتنطفئ نار الحب المضطرمة فتتسامى تلك الطاقة عائدة ثملة إلى مكمنها في الحجر).

شعرت بالذهول لما ذهبت إلى الفراش. خلعت الخاتم عن إصبعي، ثم طرحته جانباً. كان الأرق يقض مضجعي حتى وقت متأخر من الليل. لقد هدني العمل الشاق طوال النهار. قال أحد الأصدقاء معلقاً: خاتمك مثير. أشعرني بالخوف أول الأمر، وزاد من دقات قلبي لما ازداد تفرسي في العين الرمادية. في الليلة التالية عدت إلى المنزل في وقت متأخر. خلخل التعب كياني. أرقني التفكير كثيراً. حين استسلمت للنوم، نسيت خلع الخاتم عن إصبع بنصري الأيسر. رحت في سبات عميق مستلقياً كخرقة منقوعة فوق السرير. شعرت أن شجرة شيطانية نمت في أعماقي مادة جذورها في عروقي، مرتوية من ماء روحي. شلني خدر دافق. بعد ذلك، انبجست أغصان شبيهة بعروق شجرة اللبلاب، اخترقت كل ثقب ظاهر في جسدي. هناك أولاً: اندلق غصن عنيد من فتحة فمي بأوراقه العريضة كأوراق التبغ، ظل يتأرجح كلسان سحلية برية سامة في الهواء، واندفع أخر من مؤخرتي كأفعوان مرقط التف حول فخذي وساقي، حتى بانت زرقة عروقي المحتقنة، التصقت أوراقه على إليتي اللينة كالزعانف. هناك أيضاً، غصنان عملاقان نبتا في نقرتي عيني، فانتفخت أغشيتهما كالأوراق الخبيثة، وامتلأت بالقذى، كأسنان عملاقة، أو رؤوس ملحية عالقة في كهف مهجور. علق غصنان شقا طريقهما خلال فتحتي منخري، حتى بدوت في حالتي هذه مثل سندانة من سنادين الزينة. هالني المنظر المروع الذي صيرني كالمسخ. لم يمر الوقت طويلا. شعرت بالاختناق، وفر الهواء من جوفي إلى أعماق سحيقة. تحركت يداي حركة ميكانيكية تخلصا من الأغصان الآسرة، فأنشبت أظافري بوحشية بالأخطبوط الشيطاني هذا، لأحرر رقبتي من المأزق. مزقت غصناً عملاقاً طوقني حد الاختناق. كلما أنزع جزءاً يخلف أثراً دامياً أظنه يمص دمي من تحته. لاحظت آثار الالتصاق على جلدي فبدت المنطقة بيضاء مائلة للصفرة مثل جرح لم تطل علية الشمس فظل رطباً متفسخاً. حاولت نزع الغصن المتدلي من فمي، فكنت كالمجرد لنفسه من عضو حي من أعضائه، فأفقد إثر ذلك إحساسي بذلك العضو. جر خارجاً أمعائي وأحشائي بوحشية فأحسست بجفاف رهيب يحيل روحي إلى صحراء قاحلة، تطوت التواءاته على الأرض. تصاغرت جثتي المضمحلة، لكن بقايا الروح المتسربة في عروقي أمدتني بالحياة أو الاستمرارية، قمت بحركات عشوائية، محاولات بائسة للخلاص، خلالها أطلق الصرخة بعد الأخرى كالمصعوق بتيار كهربائي. حينما عجزت، هويت ساقطاً من السرير إلى بلاط الغرفة. لم أترك جزءاً من جسدي إلا وطالته أظافري تمزيقاً، فصرعتني الأغصان الشيطانية كالأخطبوط، ومصت دمائي بوحشية. على إثر تلك الصرخات المستنجدة اقتحم الغرفة أمي وأفراد عائلتي فزعين. أوقدوا النور. عندما تبدد الظلام المعرش، عثروا على أنقاض جثتي المبعثرة مسفوحة على الأرض. أتخبط ببركة من الدماء النازة من جميع أنحاء جسدي كالمجلود بالسياط للتو. أمسكت أمي ذراعي المتشنجة. خلعت الخاتم عن أصبعي فاستفقت

مـن النـوم مسـتعيداً شـيئاً مـن الـوعي. كانـت النظـرات المنبهـرة ترمقنـي باسـتغراب وعلامـات الأسـى والأسف تلوح على الوجوه. كانت الدماء تنزف من جروح غائرة، وثمة شروخ واضحة خططت بشرتي بوحشية، أما ملابسي فكادت تنعدم. لقد تحولت إلى مزق وقطع كالأسمال، ووشمت جسدي كدمات مزرقة سوداء في أماكن عديدة، وآثار مخالب شرسة أزالت نتفاً من اللحم عند فخذي وإليتي، وسال خيط من الدم الممزوج بالدموع على وجنتي منطلقاً من نقرتي عيني. ترنحت كالممثل بين أيديهم عندما حاولوا انتشالي من الأرض. كنت كالخارج من حلقة كلاب مفترسة. خامرني شعور بالاستلاب. تحريت في ذاكرتي عن أجوبة للأسئلة الجائبة لصحراء رأسي. لم أوفق، فقعدت واجماً، أحدق في الفراغ بنظرات خاوية.

***

من
أوراق عوض الغبساوي

قصة: مصطفى الولي- فلسطين

1 . صوتي ليس صوتي

رن جرس التلفون فظننت أنني واهم. تابع رنينه فانشغلت باستعادة صوتي قبل أن آخذ السماعة. بين رنة وأخرى رحت أختبر قدرة حنجرتي على رفع حروف الكلمات الخامدة في غور سحيق.

التقطت السماعة بعد تأكدي من أن بقايا قوة في جوفي تمكنني من النطق. ألو ... ألو...

خاطبني المتحدث، الذي عرفت صوته على الفور، بالدانيماركية. سألته بالعربية عن حاله وصحته. صمت برهة ثم طلب مني على الفور أن يتحدث إلى عوض. لم يصدق أنني هو! ظنني أمازحه، علماً أن تثاقل صوتي لا يشي بالمزاح. نظرت إلى قامتي أدقق بعوض الذي هو أنا، فلماذا لم يصدقني مخاطبي؟

تجاوز هو ظنه بالمزاح وسألني:

. أهذا صوتك؟

وأجاب نفسه بنفسه: لا... لا لست عوضاً.

قفزت بدوري مسافة في قاع الذاكرة، واحتضنني مخيم برج البراجنة، وغرفة الصف في مدرسة وكالة الغوث، كانت حجتي. فمنها ذكرته بما يؤكد له أنني عوض... لا أحد غيره. فانفجر بضحكة، بعد تنهيدة، وهو يسمعني أطلق عنان الكلمات دون فاصل، لكنه قاطعني ليطالبني بالكعكة التي سرقتها منه وهو متسمر قبالة معلم درس التاريخ يجيب على سؤال وجه إليه.

تأكد أنني عوض ثم بدأ يحقق معي في حالتي التي ارتسمت في مخيلته عبر السماعة عندما شك أن صوتي ليس صوتي. أوضحت له أنني منذ أسبوعين لم أتكلم مع أحد ولم يكلمني أحد.

2 . زفرات

صادقتها وصدقتها. أقرأتها صفحات نفسي بضجيجها وصفائها، آلامها وآمالها، حرمانها ومخاوفها، رحلاتها ومحطاتها، عبثها والتزامها، توقها وانتظارها، غربتها واغترابها.

قالت لي:

. كنت أبحث عن الإنسان فوجدته فيك! ثم أخذت تُقرِّعُ حضارتها المجوفة والرتيبة، وأثنت على سحر الشرق الذي أتيت إليها منه.

. بكيت لها آلام الشرق الساحر، وأظهرت لها دهشتي بعقل الغرب وعلمه ونظامه. فأطلقت هي زفرات ضيق من دهشتي بعالمها.

في جولة لنا مع الجغرافيا التبس عليها المكان الذي أتيت منه. فكيف آتي منه وأنا لا أعرفه كما لا أستطيع الذهاب إليه.

عادت هي إلى منطق الواقع والمحدّد والملموس. فأفهمتها أنني لا ألعب معها لعبة سحر شرقية. فأنا أتيت من الغبسية دون أن أعرفها، والمحطة التي حصلت منها على تذكرة السفر عابرة إلى كل الجهات باستثناء جهة واحدة هي مكاني الأول.

في تعرينا سألتني:

. كم عملية جراحية في هذا الجسد؟

قلت لها جراح جسدي ليست من مبضع طبيب. زفرت زفرة أخرى، ظننت أنها دعابة. ورسمت لها عدداً من أنواع القذائف وشظاياها، وبينت فروقاتها حسب المنشأ ومكان التصنيع.

راحت تلامس سكة جرح برقة وحنين، دلَ عليهما ارتعاش أصابعها وهي تنتقل فوق تضاريسه. والدهشة المتطايرة من نظراتها حرت بها، أهي من كثرة العلامات الفارقة في جسدي، أم أنها بيان تعاطف مع جرحي الموزع على مساحة جسدي.

حين أخذت تتدخل في ترتيب بيتي الصغير أدهشتها صورة جدي الواقفة على الجدار. وألحت علي أن أعيد منتجتها لإزالة بقعة صغيرة عنها، كانت تبدو متفارقة مع اللونين الأبيض والأسود. رفضت اقتراحها، ولم أعلل رفضي، لأنني شعرت باللاجدوى من إخبارها أن لون البقعة المفارق على الصورة يحمل ذكرى دلف مطر مخيم برج البراجنة من سقف "الزينكو" المنخفض فوق جدران ما يُسمى بيوتنا في المخيم.

في عرينا كانت تقول لي:

انصهارنا يولد روح حضارة جديدة، تقتحم جليد الشمال المزمن. فجر بركانك. لكن نظراتها كانت تتعثر بالبقعة المفارقة في الصورة المعلقة على الجدار. وآن أحس بانشغال عينيها بصورة

جدي ينخمد بركاني، لأنني أعرف أنها سوف تعود وتطالبني بإعادة منتجة الصورة بالتكنولوجيا الحديثة، لإزالة بقعة اللون الدالف من سقف المخيم.

3 . قرار اتهام

فاجأني في غرفتي رجال بأزياء مختلفة، تحدثوا إلي أو رطنوا بلغات عدة، رافقتهم دون اعتراض إلى صالة واسعة. لم أذكر أن واسطة نقل حملتني إلى ذلك المكان.

جواد أبلق يمتطيه فارس متراخي الأطراف، خائر القوى، وضعوني قبالتهما وأعلنوا:

. أنت شاهد لا تخف!

. هل تعرفهما؟

تسمرت ذاهلاً وأنا أبحلق بالفارس أو الجواد. لم أسعفهم بجواب وأنا أحس رمالاً تملأ فمي وحلقي.

ظنوا أنني لم أفهم لغة خطابهم. انفتح الجدار على رجل يحمل مبخرة ويلوح بها، وما لبث أن ثرثر بالعربية، مكرراً سؤالهم ومحاولاً طمأنتي:

ـ لا تخف... نعرف أنك بريء. أنت شاهد فقط في قضية تخدم القانون. وراح يحشر همسات حادة في أذني:

. أنا مثلك.. من قومك..

حوّمت نظراتي في الصالة فما رأيت سوى عيني الجواد باتساعهما، بينما جفون الفارس قد تراخت لتضيق مساحة عينيه. أما بقية الرجال فكان يفصلني عنهم سواد نظاراتهم.

هز مبخرته وتمتم. حمحم الجواد وصهل صهيلاً تنبعث منه رائحة القوة. واختلست ابتسامة خاطفة من الفارس، فبدأ سعيداً لشدة الصهيل.

ابتعد صاحب المبخرة، فتراجعت الرائحة الخانقة عن أنفاسي. وانتصب الجدار فغيب تماماً ذلك الرجل. فأصبحت قادراً على نطق الكلمات.

كرروا بأيديهم الإشارة إلى الجواد والفارس. حضّرت نفسي للإجابة، وآن أردت إرسال نظراتي إلى المتهمين، لأبادلهما الثقة، اختفيا من الصالة، فبدا سقفها فضاءً مفتوحاً أمامي.

اقتربوا بنظاراتهم السوداء يفتشون ثيابي، وجسدي ويسألون:

. أين المتهم؟

. أنت أصبحت متهماً في التكتم على فراره.

. عليك إحضاره حالاً.

انتعشت أوصالي، وغمرني دفء عارم. فتفجر صوتي:

. ما هي التهمة التي توجهونها للفارس؟

قذفوا أمامي كتباً وأوراقاً، في بعض صفحاتها، تحت عبارات كثيرة، خطوط حمر، مُشدّد على بعضها. وبلغات عدة ردّدوا:

"إنه كاتب من العصور الغابرة، استدعيناه لتصحيح أفكاره العتيقة، واستبدال أبطال رواياته، وحذف الأحداث التي لم تعد تناسب روح العصر. رفض وقال إنه بحاجة لشاهد يعرفه ليوافق معنا على ضرورة حذف كل ما تحته خط أحمر. فاستدعيناك لتشهد بأن العصر تجاوز أفكار الكاتب ورواياته".

عاودني صقيع واختناق ويباس. بذلت جهداً لأفك أعضاء جسدي من تجمدها. ثم حاولت الاقتراب من الجدار فوجدته جليداً . قبضت على راحتي، استجمعتها، وأطلقتها بلكمات على صقيعه القاسي، فبدأت أشم رائحة ذوبانه. واستيقظت غارقاً في نزيف من ماء جسدي، وقد ابتلع الغطاء السميك، ثم أمضيت ذلك النهار ساهماً متأملاً في توجس وذهول.

***

الضعيف

قصة: محمد نديم- سورية

1

كان قد أنهى، للتو. صلاة الظهر. عندما كان صياح غريب، يخرق محيط الدار، في الخارج.

خلال الصلاة. صاحت عليه، إحدى البنات، من الحوش.. تدعوه، إلى طعام الغداء، قام، وهو يلف سجادة الصلاة، على عجل. وعندما أطل، من باب المضافة، على أرض الحوش الواسعة. شاهد ولده، الكبير (نواف) محمولاً على أكتاف، عدد من الرجال، وقد تدلى رأسه، إلى جانبه. وكانت عيناه مفتوحتان. لا تنظران إلى شيء. ثمّ شاهد زوجته والبنات. يخرجن من غرف الدار، عاريات الرؤوس. إلا أن صراخهن الذي خرق أذنيه. لم يستطع أن يغطي، على وجيب قلبه، وعى الطنين الذي كان ينبعث، من داخل رأسه. اندفع خارجاً. دون أن يستعين، بعصاه. وجد نفسه يمسك برأس ولده، وينظر إلى عينيه. صاح، وكأنه يحدث نفسه:

. أهو ميت..

انزل الرجال، الجثة، وأرقدوها على السرير الخشبي الكبير. المنصوب في منتصف الحوش. كان العجوز. ما زال ممسكا، برأس ولده. يحدق في عينيه. انتبه بعض الرجال.. إلى أن العجوز. الممتقع الوجه. والذي أخذت أجفانه، ترتجف. وفكه يتشنج.. سوف يسقط، على الأرض. فأمسكوا به. ووضعوه على الأرض.. برفق.

2

كان نواف. الولد الوحيد، للعجوز. من زوجته الأولى. التي قضت نحبها، وهي صغيرة. ومر زمن طويل. حتّى تزوج.. مجدداً. فدرج أولاد وبنات.، زوجته الثانية. تحت رعاية، ولده نواف.

كان من القلائل الذين دخلوا المدرسة، من أبناء القرية الكبيرة. وعاد إلى مدرسة القرية. التي درج في صفوفها الابتدائية، معلماً. منذ ثلاث سنوات. ثمّ أصبح مديراً لها.

كان جميلاً مديد القامة. قوي البنية. وكان يحمل العبء الأكبر، عن أبيه. سواء أثناء الدراسة. أو عندما أصبح معلماً. في زراعة أرض (الانتفاع) ولم يكن بإمكان مساحة أرضهم الصغيرة. أن تقوم بأود الأسرة الكبيرة، لولا راتبه، وعمله الإضافي، في أراضي القرية. سقاءً، أو جناناً، أو حواشاً للقطن والعدس.

وكان أن أحب زهرة.. (زينة) بنات القرية، ومطمع شبابها. وعندما بادلته، حباً بحب. فقد أصبح، عدواً، للمتنافسين. والتنافس على حب، فتاة واحدة. يعرفه الريف. وتروى عنه الحكايات. سراً وعلانية. في الحقول، والبيادر، والأمسيات التي تضيئها النجوم. وخاتمة هذه الحكاية. كانت تعتمد على.. الوقت. حتّى يجمع نواف (مهر) زهرة.

لكن حكاية، نواف وزهرة. اتخذت مجرى، خطيراً. عندما دخل، إلى حلبة المنافسة، (ذيب) ابن المختار. واتقاءً، للسلامة. فقد انسحب جميع المتنافسين. وبقي الميدان، خالياً، لذيب. لكن قبول، أهل زهرة، لنواف.. علناً. بعد أن طلبها، ذيب. جعل الأخير يعتبر، هذا التصرف. وكأنه إهانة، مقصودة. لحقت به، وبأهله. وبدلاً من أن يوجه عداوته، إلى أهل زهرة. فقد أعلنها.. صراحة، باتجاه نواف. وتوقع الجميع.. أن يحدث صدام، بين الرجلين، لا يعرف أحد.. مداه.

أحس العجوز، بالخطر، الذي يحيق.. بولده. حاول أن يثنيه، عن الزواج، بزهرة هذا الزواج الذي خلق لهم، عداوة. لم تكن بالحسبان. ومع من.. مع رؤوس القرية. والعجوز ليس من القرية. ولا من عشيرتها. فهو (منتفع) وقع انتفاعه، بالصدفة. في هذه القرية. لذلك فقد جعل داره، على أطراف القرية، تحاشياً، لأي صدام، من أي نوع.

كان نواف معتداً، بقوة جسده، ورجاحة عقله، ومحبة الناس، له. وكان يعتقد. أن هذا الرصيد. قد يمكنه من كبح جماح، ذيب، واستيعابه. لكن المصيبة، عندما تقع. فلا يقف أمامها.. شيء. فقد وضعت الرصاصة، التي أطلقها، ذيب، على نواف. حداً لهذا الخلاف، ولحياة نواف.. معاً.

3

قام المختار، بتوكيل مجموعة، من المحامين. للدفاع، عن ولده ذيب. على رأسهم محام، من العاصمة. كان يريد أن يربط المحاكم. من هنا، وحتى العاصمة. فقد كان الخطر يحدق بولده ذيب. بعد أن اتهمته النيابة العامة.. بالقتل العمد. ثمّ أخذ يستعد للخطر الحقيقي. المحدق به، وببقية أولاده، وإخوته. فقد أصبح للعجوز. الحق الطبيعي، بأن يأخذ بثأر ولده نواف.

كان من المفروض. حسب العادات، في مثل هذا الموقف أن يرحل المختار، وأهله، عن القرية، إلى مكان آخر. لكن العجوز كان ضعيفاً. فليس لديه، سوى بضعة أولاد صغار. فاكتفى المختار، بإرسال أولاده إلى قرية، أخوالهم، البعيدة. وحدد من حركته، وحركة إخوانه، في القرية. بحيث صاروا،

لا يظهرون أمام العجوز، في أي مكان. حتّى صلاة الجمعة امتنعوا عن حضورها، مع الجماعة، في المسجد.

اجتمع المختار، مع إخوته، في المضافة. التي أغلقت أبوابها، في وجه الغرباء وأخذوا يتدارسون، في موضوع (الثأر) حيث أصبحوا جميعاً، هدفاً مشروعاً له.

العجوز. لا أحد له. سوى أطفاله الصغار. ولم يكن له إخوة، ولا أولاد أخ، في مكان آخر. وقد جاء طارئا، على القرية، منذ ربع قرن.. ملتحقاً بانتفاعه.

اكتشفوا، بعد الدراسة، والاستقصاء. أن (المغدور) نواف كان السند الأساسي للعجوز، في معيشة (عياله) لذلك فإن العجوز. قد أصبح، فجأة. من المعوزين الذين تمتلىء بهم القرية. وقرروا.. أن المال، سيكون وسيلة الضغط الأولى، على العجوز للقبول بالصلح.

وقفت سيارات، رؤوس العشائر، المجاورة. أمام دار العجوز، في ضحى أحد الأيام. وأنزلت أكياس السكر، والأرز، وعلب السمن، وقطيع صغير، من الغنم.

استقبلهم العجوز، في المضافة. ودارت عليهم، القهوة المرة. كان الصمت مطبقاً على المكان. إلا من عبارات، التأهيل، والسؤال عن الصحة. تتردد هنا وهناك. كان العجوز صامتاً. مطرقاً برأسه، كل الوقت. قد انشغل بمسبحته، وحباتها الكبيرة. وعندما بدأ كبير القوم بالحديث، عن الصلح. قاطعه العجوز:

. إن تراب، قبر ولدي. لم يجف بعد.

ثمّ همس في إذن، أحد صغاره.. طويلاً. وعاد إلى صمته، المطبق. لم يعاود الضيوف الحديث. فقد شعروا.. أن العجوز، ليس في وارد، ما جاؤوا من أجله. وعندما قاموا للمغادرة. وقف العجوز. وقال بصرامة:

. طالما جئتم. تطلبون، صلحاً. فإن أغراضكم، التي أحضرتموها. تنتظركم، في الخارج، وأخبروا المختار.. إني لن أصالح. طالما أنا حي. ولن يصالح أولادي بعد مماتي.. أيضاً.

4

لم يمض، إلا شهر واحد. حتّى جاء وفد جديد، إلى دار العجوز. الوفد الجديد كان يختلف، كلياً، عن سابقه. كان عماده: ضباط من الشرطة، وأكثر من مسؤول، وبعض رؤساء الروابط الفلاحية. لهجة الوفد الجديد. كانت تختلف أيضاً، عن سابقه. فقد جرى الكثير من الغمز واللمز، والكلام الموارب، والتهديد المبطن. فقد اعتبر الوفد الجديد.. أن إصرار العجوز، على رفض المصالحة. رغم كبر حجم ربطة النقود الملفوفة، بورقة سميكة والتي كان يرمقها، بعض الحضور، بما يشبه الوله. وهي مرمية، أمّام العجوز، الذي لم يلتفت إليها، أبداً. قال كبير الوفد:

. يا أبا نواف. المرحوم راح، في ساعته، وبالطريقة المسطرة له، في اللوح المحفوظ. والذي جرى

لم يكن الأول، ولا الأخير. نحن يهمنا بالدرجة الأولى. استقرار الأمن في، المنطقة. نحن لا نريد.. أن يقال عنك، إنك ضد الاستقرار. وتتخذ الجهات المسؤولة، موقفاً منك. يضر بمستقبل أولادك.

أدار العجوز، بصره الضعيف، بين الحضور. وكأنه عرف بحسه الملتهب.. أن هؤلاء القوم. إنما جاؤوا، لتقديم خدمة للمختار. وليس بسبب، ما يدعون. أمسك بربطة النقود، بيده المرتجفة، وألقى بها إلى وسط المضافة. وأعاد وضع جبته، على ركبته القائمة، وأحاطها بذراعيه. مخبئاً وجهه عن الحضور. وظل على هذا الوضع. حتّى غادر الحضور المكان.

في اليوم التالي. جاء المخفر، إلى دار العجوز. ثمّ جمع الموجودين، وعلى رأسهم العجوز، في وسط الحوش. تحت حراسة، شرطي مسلح. وجلست بقية الدورية خلال غرف الدار، وعاثوا فيها، بحثاً عن السلاح المخبأ. ولما لم يجدوا، ما يبحثون عنه. فقد ساقوا العجوز، معهم، إلى المخفر. حافي القدمين. عاري الرأس. مودعين بصراخ الصغار، وعويل النساء.

في المخفر. تمّ تنظيم ضبط بالشكوى المقدمة، من المختار، وإخوانه. المعززة بالشهود الذين سبقوا العجوز، إلى المخفر. وقد بصموا أمامه، على أقوالهم.. من أنهم شاهدوا، وسمعوا العجوز، وهو يهدد كل واحد، من الشاكين.. بالقتل، والتمثيل بجثته، وحرق زرعه، وتسميم حيواناته.

كان العجوز يرى ويسمع، ما يجري أمامه. دون أن تتغير ملامح وجهه الجامد. ولا حتّى عندما أجبره رئيس المخفر، على أن (يبصم) على تعهد، يقر فيه.. بأنه لن يتعرض، بعد اليوم، لأي من الشاكين. وأنه سيكون مسؤولاً أمام القانون والمخفر. حتّى عن أي طارىء يقع لهم.

عندما غادر المختار، وإخوانه، وبقية أهله، المخفر. بعد مغادرة العجوز، بوقت قصير. وبعد أن أوصلهم رئيس المخفر ، إلى الباب الخارجي، وهو يردد:

- الآن. تستطيعون. أن تناموا، ملء جفونكم. فلن يجرؤ العجوز. بعد اليوم. أن يتعرض لأي منكم بسوء، وحتى في المستقبل.

أخذوا. وهم يسيرون باتجاه دورهم. يرددون كلام رئيس المخفر. فختم المختار حديثهم، بالقول:

- إضافة، إلى كل ما فعلنا. فمم تخافون. وأنتم تعرفون، أن العجوز. هو شخص ضعيف. والضعيف، لا يخيف، أحداً.

إلا إنهم. وهم يتفرقون. بعد المخفر. عاد الخوف. يستقر، مجدداً في داخلهم. العجوز ضعيف.. أي نعم. لكنه لن يبقى ضعيفاً، إلى الأبد. خاصة، عندما يكبر أولاده.. الصغار.

***

أتعذب من قلة الموت

قصة: ليلى الجهني- السعودية

(1)

قال لي مرة:

. أتعذب من قلة الموت.

ولم أقل له في مرة:

بإني أتعذب لكثرة ما أفكر في الموت. يعذبني ألا أعرف كيف سأموت.

أحياناً، يحدث هكذا، في غمرة انشغال أو انفعال. أن تصعقني فكرة موتي. لِمَ؟ لا أدري، لكنها تأتي صاعقة في كل مرة. لا يأتي موتي هيناً. لا يأتي على فراشي خلال نوم هانيء، لا يأتي في صلاتي، أمام إلهٍ يرى روحي، ويعلم كم أرهقتها الحياة. لا يأتي وأنا أشاهد دموع الساحرة جوليا روبرتس في: My Best Frind Wedding:. لا يأتي موتي معه، بين يديه، أو حتّى قريباً منه؛ وهذا وحده كفيلٌ بأن يجعل موتي كئيباً.

يأتي موتي صاعقاً، وأحياناً فاجعاً أكثر مما أحتمل: تحت عجلات سيارة، أو أثناء عملية جراحية خطرة، أو بسبب مرض مؤلم، أو.. أو.. أو... أو ماذا؟ فلأقلها ربما هدأت: أو ساقطة من الدور الرابع عشر لمبنى ما. لِمَ الرابع عشر بالتحديد؟ لا أدري/ لكن هذا ما أفكر فيه. الرابع عشر، الرابع عشر، الرابع عشر، وأنا أهوي، أهوي، أهوي، أهوي. يا إلهي! سأشعر بالرعب. أشعر بالرعب عندما أطل من نافذة الدور الثاني، فكيف بي وأنا أهوي وحيييييييييدة من الطابق الرابع عشر؟ وحدها المباني المحيطة بالحرم ترتفع أربعة عشر طابقاً، لكن ما الذي سيدفعني للسقوط من فوق أحد أسطحها؟ ما الذي سيأخذني إلى هناك كي أموت؟ أصعد، أحياناً، إلى الطابق الثاني أو الثالث في أحدها كي أحتسي كوباً من القهوة في مقهى هناك، أمام نافذة تطل على بيت الله، فهل سأصعد مرة إلى طابقها الأخير كي أموت؟

(2)

لا يرعبني موتي. يرعبني أن يموت هو، أو أي أحد ممن أحب. لم أقل له في مرة: إن فكرة موته قادرة على أن تحيل يومي إلى ضباب أسود، يحول بيني وبين البهجة.

لم أقل له شيئاً عن الموت؛ لأننا لم نتكلم عنه. ربما لأن الموت لا يعني له ما يعنيه لي. قلت له مرات: إني أعرف أن موتي لن يربك حياته، وإني أفكر أحياناً أنه يتمناه. ربما يبدو له موتي حلاً إلهياً لكل ما يعصف بنا. فلم يرد، وعرفتُ حينها أن ما فكرت فيه صحيح. أتألم، لكنني لا استطيع أن ألومه. في آخر الأمر، خلق آدم من عدم؛ لذا يبدو أقدر على التآلف مع الموت. أمّا المرأة . يالعذاب المرأة . فقد خلقت من ضلع حي؛ ولذلك . هكذا أفكر . لا شيء يرعبها قدر ما يرعبها الموت.

(3)

أتساءل مرات:

. فيمَ سأفكر وأنا أحتضر؟

قالت صديقة:

. إن حياة المحتضر تمر أمام عينيه مثل شريط سينمائي متتابع.

سألتها:

. وما أدراك هل احتضرتِ من قبل؟

ابتسمتْ، ولم تقل شيئاً.

ظننتُ مرة أني سأفكر في طائرة ورقية تحلق في سماء بعيدة زرقاااااااااء. تدهشني مثل هذه الأفكار . لِمَ طائرة ورقية؟ ولِمَ سماء بعيدة وزرقاء؟ عندما حكيت لصديقة ما فكرت فيه قالت:

أنت تحبين مشاهدة الأفلام الأمريكية كثيراً.

أغمضت عيني وابتسمت وأنا أركِّب المشهد في خيالي. بدا مشهداً أمريكياً بامتياز، لكنني فكرت فيه هكذا، بعيداً عن سطوة الـ: American Beauty على ذوقي. ما ذنبي إذا كانت الأفلام الأمريكية تلمس مكامن الجمال في كل شيء؟ وكيف لا أستسلم لسطوتها ما دمت مفتونة بالجمال دائماً؟

في: face مشهد بديع ربما سأفكر فيه وأنا أحتضر: حمائم بيض تطير بغتة في ساحة كنيسة. أغمضت عيني بعد المشهد مباشرة في أول مرة رأيته فيها. أردت أن أحتفظ به طازجاً لأطول فترة ممكنة في مخيلتي. أحسستُ أن شيئاً ما تغير في قلبي. لم يعد مهماً ما قبل ذلك المشهد، ولم يعد مهماً ما بعده/ هناك فقط الحمائم البيض تحلق بغتة بين أعمدة طويلة، تخفق أجنحتها في أذني. تذكرت حمائم رمادية تحط برفق في حصوة الحرم. تذكرت هديلها على حواف النوافذ. تذكرت فيروز:

(هج الحمام

وبئيت لحالي)

الآن، لم يعد ثمَّ حمائم تحط في حصوة الحرم. كُسِيت الحصوة بالرخام، وهج الحمام إلى ذاكرتي منتظراً أن أحتضر؛ كي أفكر فيه.

(4)

عندما مات جدي لأبي، خرجت إلى فناء المنزل أبكي. كنتُ أصغر من أن أعيَ معنى أن يموت إنسان/ لكني أحسست أني مقبلة على خسارة فادحة.

ما زلت أذكر وقفتي مبتلة تحت المطر أتطلع إلى السماء الغائمة وأبتهل:

. (يا رب، أوقف هذا المطر قليلاً، كي ترقى روح جدي إليك).

كان يوماً شتوياً طويلاً. وقفت خلف باب غرفة موارب أراقب أبي وهو يغسل جثمان أبيه بصمت في الفناء الخارجي. أذكر خرطوم الماء الأحمر، وبرودة الهواء المنسرب عبر الشقوق، وحفيف شجرة الكينا، وسماء زرقاء تلوح عبر غيم مثقوب، وخالتي تأخذني من يدي، وتمضي بي بعيداً، بعيداً عن وجه أبي، وعن نسوة جلسن في غرفة داخلية صامتات، وعن الموت الذي حطَّ بغتة على البيت، أيمكن أن يمضي المرء بعيداً عن الموت؟ لم أسأل خالتي، ولم تقل لي شيئاً، مضت بي فحسب/ غافلة عن أن الأشياء التي نمضي عنها قد تمضي معنا، وألا مفر مما نخاف إلا أن ننغمس فيه.

(5)

قلت له:

. لا أريد ان أنجب أبناءً.

تغيرت نبرته وهو يقول لي:

. لنتزوج أولا، ثمّ (يحلها الحلاَّل).

وعرفتُ أنه غضب. لكني لم أيأس من أن يفهم. عندما سألني:

. لِمَ؟

قلتُ له:

. إني أخاف أن أعقهم بأنانيتي.

كان ما فعله أبي بنا ماثلاً أمام عيني، وخفت أن أكرره مع أبنائي، لكني لم أقل له إني مرعوبة من أن أموت عنهم وهم صغار. عندما أنجبهم في هذا السن، سأموت قبل أن تتفتح زهرة شبابهم، أو أنني. وهذا أسوأ من أن أموت عنهم. سأحول بينهم وبين أن يحيوا شبابهم؛ لأنهم سينشغلون بأمهم

العجوز المريضة، ينتقلون بها من مشفى إلى آخر، ومن طبيب إلى آخر، مجهدين من قلة النوم وكثرة القلق، تفوح منهم رائحة المشافي، ورائحة الحزن عندما يقيم.

قبل خمسة أعوام من الآن كانت لدي رغبة عارمة في أن أنجب طفلاً واحداً. فكرت في أن وجوده سيحول بيني وبين الأسى المتزايد. فكرت أيضاً في أني سأدفن في التماعة أحداقه التجاعيد التي ستخط نفسها عميقاً في ركني عينيَّ. سأتطلع إليه وسأحس أن حياتي لم تخلُ بعد من بهجتها، وأن لدي من استيقظ لأجله كل يوم.

الآن، خلوت من كل رغبة في أن أنجب طفلاً؛ ليس لأني يائسة، بل لأنني أعتقد أنني أحبه أكثر من أستلم لرغبتي في إنجابه، وأنا أعرف ما ينتظره.

(6)

أمام البوابة الشرقية للبقيع وقفتُ: تشبثتُ بزخارفها النافرة، وطفقتُ أتأمل عبرها القبور المتراصة بلا نظام محدد. تلال صغيرة ترتفع عن الأرض قليلاً، تفصل بين كل مجموعة منها ممرات مرصوفة، ويحيط بكل تلة منها حجارة سوداء جهمة. شعرت بوحدة مريعة. سمعتُ أصوات السيارات وهي تعبر بسرعة خلفي فوووووو، فوووووو، فوووووو. تخيلتني تحت تلة من تلك التلال، فأرعبتني الوحدة. تخيلت أني ممدة في الظلمة العاتية لقبري أسمع قرع نعال امرأة تشبثت قليلاً بزخارف البوابة الحديدية النافرة، ثمّ مضت لشأنها. لم تفكر في التلال، ولم يرعبها أن تكون الوحدة آخر ما يبقى لها. جاءت تلقي نظرة على موتاها، وتدعو لهم، ثمّ مضت كمن تقوم بزيارة جيران غابت عنهم لبعض الوقت ثمّ تمضي خالية من أي فكرة عن الموت المترصد. حسدتُها على قدرتها على أن ترى ما رأيت دون أن ترهقها أفكار عن الموت، والوحدة، والفراق المر. جاءت في خيالي، ومضت في خيالي، فيما بقيتُ مسمرة أمام البوابة أتأمل تلال الموتى، وأتساءل: أيهم أقرب عهداً بحياة؟ وأيهم تحلل تحت الرمل، ولم يعد يفزع من وحدته؟

(7)

يحدث أحياناً أن أتساءل:

. ما الذي يفتقده الموتى بشدة؟

بعد برهة ينقلب السؤال عليَّ:

. ما الذي سأفتقده بشدة عندما أموت؟

سأفتقد أن أغمس سبابتي في غمازة ذقنه العميقة. يا الله، كم هي عميقة.أجل، عميقة بما يكفي كي أتمدد فيها وأغمض عيني للمرة الأخيرة. سأفتقد صمته عندما أقول ما لا يعجبه. سأفتقد أن أدفن وجهي في صدره وأغمض عيني، وعندما أفتحهما ألمح غزالة صغيرة ترعى عشب صدره، وتحبه

مثلي. سأفتقد ارتباكه وهو يضمني إليه، همهمته: أحبك، شروده أحياناً. سأفتقد حديثنا عن: التفاح، والعرب، والهلال، والاتحاد، والإثنية، وعلم الاجتماع، والسينما، والـ Nostagia، وميلان كونديرا، والهوية، والحرب، واليأس، والإرهاب، والكلية، والبيت، وخالد الشيخ، والأصدقاء إذ يترمدون، والنفق المظلم، وجهيمان العتيبي، وزبانية البريد. يا إلهي! كم سأفتقد أن يحبني.

سأفتقد أيضاً طعم الذرة أبتاعها من سوق الدخيل، وأن أجرع Coca-cola على مهل أمام شاشة التلفزيون، والبيت خالٍ إلا مني. سأفتقد أن أمضي وحيدة باتجاه الحرم، وأن أحزن وأنا أرى حرم الله يُمسَخ يوماً بعد يوم. سأفتقد مزاجي الأزرق في بعض الأيام، وأن أتأمل الأسماء تومض على شاشة جوالي دون أن أفكر في الرد على أحد. سأفتقد أن أطرق وصوت الحجار يقرع أبواب الحنين:

(لما الشتاء يدء البيبان
لما تناديني الذكريات)
وأن يختلج قلبي وجوليا بطرس تبتهل
(يا رب عينك ع الدني عِنَّا)
وأن أغمض عيني وأنغام تهدل:
(بعتلي نظرة بعتِله)

سأفتقد أن أقبع أمام شاشة كمبيوتري في آخر الليل، انتقل من موقع إلى آخر، وعندما يدهمني الملل أمضي إلى Google، وأكتب أي كلمة تخطر في بالي لحظتها، ثمّ أتأمل ما ينفتح عنه باب مغارة Google، وإن لم يرق لي كتبتُ كلمة جديدة.

سأفتقد أن أراكم الكتب بجوار سريري، وأن أقفز فجأة لأتناول Macbeth من على رف منخفض فقط كي أقرأ:

(But Wherefore could not I Pronounce " Amen"?
Ihad most need of blessing, and “ Amen”
Stuck in my throat)

أو أن أتناول In the Eye of the Sun، وأقلب صفحاتها بعجلة كي أقرأ:

(We don t talk much, but what I want to say to you is that iearning to play backgammon with my grandfather under our parasol by the sea and eating my first iobster and all the books I,ve read and the songs I,ve heard and stories Dada Zeina,s told me and the days of my childhood and the nights I,ve tasted the sea and waited for life to begin are now part of loving you, and we don,t really seem to need to talk- except you do say, I,want to grow old with you.)

يالإلهي، ياإلهي الرحيم! كم سأفتقد أن أحيا.

(8)

(حين أموت
سأستمر بسماع
ارتجافة
فستانك في الريح)

خوان جيلمان

***

طائر النافذة المغلقة

قصة: حسن إبراهيم الناصر- سورية

قطرات مطر تنساب على زجاج النافذة المغلقة بوجه الريح، تنساب تلك القطرات على الحواف بتمهل كأنها عالقة بين الرياح وبرد الصباح، ثمة طائر يرف بجناحيه الملونين بالبياض على النافذة، نفض ريشه المبلل مرات عدة قبل أن يفتح عينيه مندهشاً، كان زائر صباحي غير متوقع، ينصت الطائر كأنه سمع صدى يشبه النحيب. يا إلهي رجل يجلس وحيداً ينتحب.

دق الطائر بمنقاره مرات عدةً على الزجاج، لعلّه يلفت انتباه الرجل، لكن الرجل المحزون لم يرفع رأسه باتجاه النافذة مطلقاً، ظل مطأطِئ الرأس.

تحدث الرجل مع نفسه: "لا شيء يجعل الإنسان يغامر برفع رأسه". دار الطائر الأبيض بعينيه باتجاهات المدى، ثم ثبت نظراته على داخل البيت، كان الرجل الضخم يجلس قبالة التلفاز، عيناه حائرتان وهو يراقب الصّور التلّفازية تركض على الشاشة الصغيرة، حاول الرجل الضخم أن يمد ساقيه، أن ينهض، قامته خانته، اللعنة. حتى القامات صارت تخون".

ظل في الكرسي يتململ يميناً ويساراً، والصور تتراكض كأنها تستفز رجولته: نساء ممزقات الثياب يستبيح الدمع نضارة خدودهن الندية يلتففن بالسواد والوجع، أطفال يتراكضون بأقدام عارية في الشوارع القذرة، يهربون من الرصاص الطائش والجنود ذوي الخوذات الصحراوية والملامح الغربية النافرة، سيل من الشتائم أطلقها الرجل على هؤلاء الغرباء الذين تسمح لهم عنجهيتهم بتقييد رجال لونت الهزيمة وجوههم بالسواد وارتسم الذل كالوشم على قاماتهم المنحنية.

بدا للطائر أن الرجل فقد رجولته بعد أن استهلكتها تلك الصور المتراكضة على الشاشة ووجه المذيع الملمع بالأناقة واللكنة الغربية وهو ينقل الأخبار ويعلق على تلك الصور بدم بارد "حيادياً" كما يدعي قال الرجل: ما السر في أن تتحول الدنيا إلى شاهد زور وهي ترقب موتنا البطيء؟!

توقف المذيع عن تحليل الأخبار.

وقال: أعرض عليكم بعض الفرح كانت الصور عبارة عن أجساد بشرية بملامح لا تشبه الصحراء تحرق كل جمال وتخرب كل شيء يمتد إلى الجذور والتاريخ والحضارات الفراتية، صاح الرجل يا للنخيل ويا لمواويل النخيل، ماء دجلة صار بلون البر، انفلتت الأزمنة الأرصفة مسكونة بالريح والرمل واللصوص، كانت الأرصفة تبكي وضفاف الأنهار تشتعل بالنفط، والوجوه حائرة والنساء كأنهن آتيات من أقبية الثقفي، يحملن رائحة الموت والدمار والعويل.

قال الرجل: "بين رمال الربذة وطهارة تراب كربلاء "ثمة نواح. معجون بالمآسي يمزق صمت الأمكنة" وحدها الريح تعوي بالمكان! عجبت لمن يجوع ولا يحمل سيفاً" ردد الرجل بلهفة: السيوف صدئت بغمدها يا سيدي، تاهت دروبنا عن المنارات، كأننا نعيش في حلقات مفرغة، احتارت بنا المفارق والدروب، توزعتنا المنافي والمدن وسفناً تنقل موتنا بلا جوازات سفر؟ "لم تعد الأشجار تموت واقفة" حاول الرجل النهوض ثانية، لكنه لم يستطع. الصور تركض على الشاشة، يبتسم المذيع الأنيق.. والرجل يتململ في كرسيه، استغرب الطائر.. كان الرجل لا يتحرك لكنه بدأ يرتعش ويهذي كأن الحمى سكنت جسده!.

تخيل الرجل أن رمال الربذة دفعت برجل يلتف بالبياض يحمل كتابه بيمينه، "قلة أولئك الذين يحملون كتابهم بيمينهم" يصرخ في الشوارع التي تصفر فيها الريح ويتكوم على أرصفتها الرمل. كانت الحاجة إلى لقمة العيش أقوى من صوت هذا الطالع من رحم الصحراء الملتف بالبياض ومن كتابه. صارت قامة الرجل الخارج من رمل الصحراء، تغوص في الماضي، وكان الرجل الضخم يغوص في كرسيه، يتلفت حول نفسه كأنه يبحث عن شيء. حدق الطائر إلى الرجل وهو يحاول النهوض من جديد، خانته قواه مرة أخرى شعر الرجل أن أحداً ما دفعه إلى موقدة من جمر وحرائق. في البيت الكبير لا حركة. لا صوت إلا نحيبه وصدى صراخه. لقد غادر الجميع كلٍ إلى جهتهِ "أخذتهم الاتجاهات إليها. تخيل الطائر وعيناه مغروزتان بالصور وابتسامة المذيع الأنيق" والحيادي! إن الرجل مشلول ووحيد، راح ينقر على الزجاج بشدةٍ.. لا أحد يفتح. لم ينتبه الرجل لوجود الطائر على النافذة "ولا ينظر إلى الأعلى" كان دائم النظر إلى قدميه "هو يخاف الأماكن المرتفعة، تشعره بالغثيان. تفكيره مشغول بهذا المذيع" الحيادي " وهو يلملم كل صور القهر بالدنيا ويدلقها بوجهه، رف الطائر بجناحيه ودار حول البيت مرات ومرات باحثاً عن مدخل للبيت. وحين لم يجد. عاد إلى النافذة من جديد يراقب الرجل. مد الرجل يديه محاولاً أن يتناول شيئًا ثقيلاً ليضرب به وقاحة هذا المذيع الأنيق بينما المذيع يتبادل الضحكات مع "محلل ذي لحية ملونة وعينين ملونتين، ينقل بين أصابعه قلماً ملوناً. يسخر من الصور التي يمررها المذيع على الشاشة بين الحين والحين.. ظن الرجل أنه يسخر من عجزه، قال الرجل: ضحكوا علينا دهراً وهم يقولون التاريخ يعيد نفسه، يا للتواريخ التي تعاد على رؤوسنا.. أين تاريخنا أين حضارتنا؟ أين سيوفنا، قوافلنا؟ تذكر أنه قرأ يوماً هذه المواويل على ورقة مشلوحة: "واكتب عالجفوف... اسمك.... هوية وصيت.

تندلّه البشر...... يا شعبي إشكثر عانيت وانطيت؟

وخبرتك ...... تتعجن بالهم والأوجاع.

يكطعوني عليك أوصل... وابوس الكاع؟!!."

يصرخ الرجل.. أين وألف أين مزروعة كالشوك في حلوقنا مفروشة على صدورنا بعد قليل شاهد الطائر أن الرجل تناول مزهرية "يسكن اليباس بتلك الورود المتروكة فيها بلا اهتمام" قال الطائر: ربما منذ زمن مركونة على الطاولة، تخيل حالتها وحالة الرجل "مركونان في غرفة بلا ونيس؟" بكل قوة قذف فيها الرجل وجه المذيع "الحيادي" سمع الطائر صوت انفجار التلفاز.. لكن المذيع الأنيق والحيادي، ظل ينقل الأخبار عن الريح والنخيل المخضب بالدم ومشاهد الفرح في الشوارع؟. رف الطائر بجناحيه وراح يضرب الزجاج محاولاً تحطيمه قال الطائر: إذا لم يجد الرجل من يحكي معه، يخرجه من معاناته "سيصاب بالجنون" دهش الطائر. يا الله نهض الرجل وقف على قدميه، صفق الطائر بجناحيه "فرحاً" الرجل يحاول أن يمشي، فجأة ارتعش جسده الضخم صار يرجف كأن الحمى استولت عليه، صرخ الرجل.. لا أحد يسمع صوته، ترنّح.. تمايل وهوى بجسده الضخم على الأرض بلا حركة.

دهش الطائر، تحول فرحه إلى حزن ضاق عليه، رفرف الطائر بجناحيه وضرب بهما النافذة.. ارتعش قليلاً ثم هوى على الأرض جثة هامدة.

"المواويل . للشاعر العراقي: عريان السيد خلف.

***

مراجعات

التراث والمعاصرة في فكر

د. عبد الكريم الأشتر

كثيرون هم الذين اطلعوا على التراث العربي إطلاعاً عميقاً شاملاً، وفقهوه، وعملوا فيه تحقيقاً وبحثاً، ودافعوا عنه، وكثيرون أيضاً هم الذين عُنوا بالحداثة ومدارسها وآدابها إطلاعاً ودراسة وتأليفاً ودفاعاً ودعوة. ولكنَّ قليلين جداً، هم الذين جمعوا العناية الواعية المستنيرة بالأمرين معاً، واطلعوا عليها إطلاع المدقق المتفتح المخلص السمح غير المتعصب، الذي لا يستحسن ولا يستقبح القديم لقدمه، ولا الحديث لحداثته، وإنما يقف منهما موقفاً حيادياً، يستجيد الجيد لجودته، ويستهجن القبيح لقبحه، بموضوعية وأناة وتدبر وتفكر، لا يبتغي من وراء ذلك إلا الخير والتقدم والنماء والقوة والوحدة والنصر لهذه الأمة العربية.

من هذه النخبة النادرة الواعية أستاذنا الدكتور عبد الكريم الأشتر الذي عُني بالتراث العربي عناية طيبة لافتة للنظر، بعمقها وشمولها واستقصائها وبُعْدِ نظرها ووضوحها، إذ درس بوعي واستنارة أهم كتب التراث في الأدب والنقد والفكر[1]، وبذل في سبيل ذلك جهداً كبيراً، وأكثر من نصف قرن من سني حياته، أطالها الله وزينها بالعافية.

إنه رأى التراث يعني جملة الآثار الفكرية والأدبية والعلمية، التي خلّفها لنا الأجداد، والقيم المستخلصة منها، وعنصر الإبداع والابتكار فيها، والمناهج والطرائق التي اتبعوها في إنتاجها، وأسلوبهم في النظر إلى الأشياء والحياة والإنسان وتقويمها، وأشياء أخرى مما يشمله مفهوم الثقافة، ويدخل في تكوين الأجيال، نتوارثه، ونتعاقب عليه، وتحدد به هُويتها القومية، ويشكل جوهر تاريخها على امتداد عصوره، وتعاقب الحضارات فيه، تُجسّده الآثار المخطوطة الموزعة في مشارق الأرض ومغاربها، والآثار العمرانية التي نجدها في كل مدينة رفرفت عليها رايات الحضارة العربية الإسلامية ذات يوم[2]. وهو على هذا الغنى يمثل جزءاً من تراث الإنسانية المتفاعل بعضه ببعضه الآخر[3].

للأستاذ الدكتور الأشتر قَدَمُ صدْقٍ في خدمة التراث تحقيقاً ودراسة، يصعب عليّ في هذا المجال أن أتحدث عنها جميعها. لذلك سأتحدث عن واحد منها، هو صنعته لشعر دعبل بن علي الخزاعي[4].

إنه عمل عظيم، تتبع فيه الدكتور الأشتر أخبار الديوان المفقود لدعبل تتبعاً علمياً دقيقاً صبوراً، مذْ كان مختارات جَمَعَها ابن طيفور (ت 280هـ)، إلى أن صنعه الصولي (ت 335هـ)، ثم بحث عن المصادر التي

(1) معالم في النقد العربي الحديث 26. 27 حاشية 1. 2. 3.
(2) فواصل صغيرة 40. 41.
(3) المرجع نفسه 56.
(4) شعر دعبل بن علي الخزاعي، المقدمة 5. 32.

ذكرت الديوان على مرّ القرون، مثل كتب ابن عساكر وياقوت وابن العديم والذهبي وطاشكبري زاده، وحاجي خليفة وإسماعيل البغدادي[1]، وبعد ذلك تحدث عن صنيع الصولي في جمعه لأشعار ديوان دعبل الضائع مستعيناً بما وصل إليه بحثه من المصادر الموثّقة الكثيرة المخطوطة والشفوية[2]، لأن (دعبلاً) كان يكتب شعره، كما كان يرويه ويكتبه عنه أيضاً المعجبون به من الشيعة رفاقه في مذهبه، ومن اليمانية أقاربه في النسب، ومن أنصار مذهبه الفني[3].

وأمام ضياع ديوان (دعبل) لم يجد الدكتور الأشتر غير أن يجمع شعره مجدداً رغم وجود خمس محاولات سبقته إلى ذلك، إلا أن التوفيق لم يحالفها لأسباب موضوعية حددها بدقة.

أقدم د. الأشتر على ذلك رغم إدراكه للصعوبات التي تعترض سبيله، واتبع منهجاً علمياً دقيقاً يشبه منهج علماء الحديث النبوي الشريف المعتمد على نقد السند ورجاله، والمتن شكلاً ومضموناً وروحاً. وبذلك قسَّمَ شعر دعبل إلى شعر موثوق به، وشعر مشكوك فيه ودرجات كل منهما، وأيّد هذا بمؤيدات علمية دقيقة، مقارناً صنيعه هذا بصنيع صنّاع الدواوين المتقدمين والمتأخرين، معتمداً على مقارنة شعره المشكوك فيه بشعره الموثوق فيه مقارنة فنية علمية شاملة للشكل والمضمون. إنه رجع في سبيل ذلك إلى ما احتوته من مخطوطات متعلقة بهذا الموضوع كلٌّ من دار الكتب المصرية، والأزهر، ومعهد إحياء المخطوطات العربية، والمكتبة الظاهرية، ومجمع اللغة العربية بدمشق، والمدرسة الحسينية، ومكتبات الأوقاف في حلب وبغداد والنجف، ومعهد الاستشراق في لينينغراد (سابقاً) وكثير من المكتبات الخاصة في الشام والعراق ومصر، وبعد ذلك بذل جهداً كبيراً في تقويم رواة تلك الأشعار ورواياتها، ودراسة دلالاتها التاريخية، وإثبات ما بينها من فروق، وترجيح بعضها على بعض، وربطها بمناسباتها وتواريخها وغير ذلك، ثم قسمها أقساماً أربعة:

1. قسم يضم الشعر المنسوب إلى دعبل، ولم ينسب إلى غيره.
2. قسم انفردت كتب الشيعة بروايته.
3. قسم اختلفت المصادر في نسبته إليه، وصعب الفصل فيه.
4. قسم نُسب إليه، ثم تحققت نسبته إلى غيره[4].

اتّبع في ذلك منهجاً علمياً دقيقاً، كان يقدم فيه الشك على اليقين، أو يتوسل بالشك إلى اليقين، الأمر الذي جعله لا يصحح من شعر دعبل الذي جمعه سوى ثلثيه، وهو قرابة ألف بيت[5]، ونراه بعد هذا الجهد المضني . وبتواضع العلماء . يتوقع أن الأيام القادمة قد تغيّر ما وصل إليه من نتائج، وبذلك وقف في مصاف كبار صنّاع دواوين الشعر في تاريخنا دقةً وأمانة وأصالة وتواضعاً[6].

---

(1) المصدر نفسه 6 . 7.
(2) المصدر نفسه 7 . 8.
(3) المصدر نفسه 9.
(4) المصدر نفسه 21 . 22.
(5) المصدر نفسه 31.
(6) المصدر نفسه، وللإطلاع على جهده في صنع الديوان انظر مقدمته 5 . 32.

وفضلاً عن ذلك درس د. الأشتر في كتاب قيم متميز حياة (دعبل) وشعره، صوّر فيه تطوره الفني في ضوء تطور حياته نفسها، واكتمال تجاربه في كل مرحلة من مراحل حياته وخصائصها وآثارها في نفسه وشعره، وبذلك وضع (دعبل) الموضع اللائق به في أدبنا العربي[1].

ولا بد أيضاً من الإشارة إلى دراسته المميزة لثلاثة من أهم الكتب النقدية في التراث العربي هي نقد الشعر، والموازنة، والوساطة[2]. وإلى تحقيقه لكتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ الذي أعطاه ما يستحقه من جهد ودأب فسهّل حزونه، وأنار غوامضه، وأظهر فوائده، لييسر على الباحثين الإفادة منه، إنه أراد بذلك أن نقرأ التاريخ لنرى في مرآته أخطاءنا التي ارتكبناها لنفيد منها، ولنعرف فيه أنفسنا خيراً مما نعرفها اليوم، ولنتحصن ونكسب به القوة لحاضرنا[3]، وبسبب إعجابه بالتراث نسج كتابه (مسامرات نقدية)[4] على منوال (الإمتاع والمؤانسة) و (المقابسات) وكتب الجاحظ وغيرها.

كانت دراسة د. الأشتر للتراث واعية، استطاعت أن تميز أصيله عن متحوله، وصحيحه عن دخيله، وذكر ذلك، وأعلنه بوضوح ودقة وموضوعية في مواقف حرجة، يؤثر الكثيرون غيره فيها الصمت أو المجاملة، أعلن ذلك في موقفه ولطفه ومودته المعروفة، الأمر الذي جعله مقبولاً لدى سامعيه، وذلك مثل موقفه من بعض ما جاء في (نهج البلاغة) عن النساء بلسان علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، الذي بيّن فيه أنه . وإن ورد في نهج البلاغة . يستبعد أن يكون كلام الإمام، بل هو منحول عليه، لأنه لا يتفق مع شخصيته القائمة على كليات الإسلام ومقولاته وإكرامه للمرأة، أعلن د. الأشتر ذلك في مهرجان أقامته إيران في لندن عام 1990 بمناسبة مرور أربعة عشر قرناً على يوم الغدير، كما أورده أيضاً ثانية مطبوعاً في كتاب (الملتقى)[5]، إنه أراد من ذلك أن يكون نموذجاً لأدب الحوار بين الناس، وإنْ اختلفت وجهات نظرهم وتباينت، بدلاً مما نراه من حوار يأخذ شكل المطاحنة، لا يفترق أطرافه إلا على أسوأ حال[6].

أردت مما سبق أن أدلل على ما أشرت إليه في البداية، وهو تعمّقُ الدكتور الأشتر في دراسة التراث، وعمله المتأني فيه، الأمر الذي يعطي أحكامه وآراءه ونظراته قيمة مميزة تقويها وترجحها.

وفضلاً عن ذلك نجد للدكتور الأشتر إسهاماً يماثل إسهامه التراثي في الأدب الحديث ومدارسه الأدبية والنقدية في الشام ومصر والعراق والمهجر الأمريكي شماليه وجنوبيه، وقد أثمر إسهامه هذا كتباً عدة، منها (معالم في النقد العربي الحديث)[7] الذي درس فيه دراسة متعمقة متأنية أهم كتب النقد العربي الحديث، وهي الديوان، والغربال، وفي الميزان الجديد، والأسباب التي أدت إلى تأليف كل منها وميزاتها وآثارها، ومنها أيضاً كتابه القيم

---

(1) *عنوان الكتاب: دعبل بن علي الخزاعي، دراسة تحليلية لحياته وشعره، المطبعة العلمية دمشق 1967، يقع في أكثر من 300 صفحة.*

(2) *عنوانها: مقدمة في النقد العربي القديم، أمالٍ جامعية، جامعة دمشق 1973 . 1974.*

(3) *الصدى 40.*

(4) *ص5.*

(5) *ص 10 وما بعدها.*

(6) *المرجع نفسه 105.*

(7) *طبع جامعة دمشق 1974 في 241 صفحة.*

(النثر المهجري)[1] الذي نرى فيه جهداً كبيراً وعلماً غزيراً وذوقاً مرهفاً وإنصافاً وتسامحاً وبعداً عن التعصب وإلقاء الأضواء على الأدب المهجري ورجاله ومنزلته وميزانه، ونرى ذلك في مواطن كثيرة مثل قوله عنه: فأما من الناحية الأدبية فلا نشك أنه تطعيم خصب لأدبنا بثقافات قديمة غريبة، لم يتم له أن يذوق منها إلا على أيديهم، فهو إذن تجديد يسيغه الذين يفتحون أبواب أدبنا الحديث لرياح العالم جميعاً[2].

إنه (أي الدكتور الأشتر) يرى ضرورة قراءة الفكر العالمي الحديث، والتسلح بمناهجه في بناء ثقافتنا العربية المعاصرة، وتفلية الثقافات الإنسانية من حولها، وامتصاص ما ينفعنا منها[3]، وانطلق في ذلك من فهمه الصحيح والدقيق لمصطلح المعاصرة الذي يعني عنده أن نملك القدرة على فهم العصر، وتحديد مكاننا فيه، والدخول فيه بأنفسنا وتسجيل هويتنا الحضارية فيه، فكيف يكون معاصراً من يتغرب عن نفسه، وينقطع عن أصوله، ويضيع في تيه العصر؟. إن المعاصرة تعني قبول العصر والتفاعل معه، أي الاستجابة لحاجاته، ومعرفة حاجات أنفسنا منه، والقدرة على اختيار طريقنا فيه والتكيف لها، وهو أمر لا يستطيعه الغرباء عن العصر، المنقطعون عنه، أو الغرباء عن أنفسهم، المنقطعون عنها، على السواء، فهم جميعاً غرباء، يقفون على خط واحد، وإن وقفوا في طرفين متقابلين، إذن إننا يجب أن نفيد من التراث لنصبح معاصرين حقاً بالعقل وبالشعور وبالإرادة، يجب أن ننخله ونفسره ونكتشف العناصر الباقية فيه، ونضعها في خدمة الحياة والأحياء[4].

وإذ عُني الدكتور الأشتر بموضوع تأصيل الحداثة، وكيف نفيد من التراث في دخول العصر الحديث، وكيف يكون الاتصال بالتراث من ناحية، والاتصال بالعصر من ناحية أخرى، أشار إلى نقطة خطيرة جداً تخفى على الكثيرين، وهي أن هناك فرقاً كبيراً بين المعاصرة والتغرب، وفرقاً كبيراً آخر بين التأصيل والكلف بالماضي والتقوقع عليه، لهذا فإن المعاصرة لا يستطيعها إلا الأصلاء، وأن التأصيل لا يستطيعه إلا المعاصرون[5]، من أجل هذا لم يرَ الدكتور الأشتر أيَّة فائدة في المتطرفين، سواء أكانوا تراثيين حرفيين، أم معاصرين متغربين، لأن الخير إنما يكمن في المعتدلين من الطرفين الذين يرون الحقائق ويدركونها بوضوح[6].

إن قضية القضايا لدى الدكتور الأشتر في الفكر العربي المعاصر، هي قضية التوفيق بين التراث والحياة، وهي مثارة بحدّة في ساحاتنا الثقافية هذه الأيام، لأنها تقع فيه موقع التنظير لميادين الحياة الأخرى، ولأن علاقتها بالفكر وحده[7].

إننا إذن أمام عالم مفكر جمع بين الإطلاع المتعمق الواعي على التراث العربي القديم من جهة، وعلى الأدب العربي الحديث وقضاياه وخلفياته وفلسفاته من جهة أخرى، وبتعبير آخر اطلع على القديم والحديث، فكيف كان موقفه منهما؟ إنه وقف منهما موقف العالم المفكر العربي الأصيل الغيور على ماضي أمته وتراثها،

---

[1] *طبع دار الفكر، دمشق 1983.*
[2] *النثر المهجري 84.*
[3] *الصدى 53.*
[4] *فواصل صغيرة 26، الصدى 72 ـ 73.*
[5] *فواصل صغيرة 9.*
[6] *المرجع نفسه 36.*
[7] *المرجع نفسه 25.*

الغيور على حاضرها ومستقبلها، موقف القاضي العادل العارف الذي ابتغى إحقاق الحق، واستحسان الحسن، وإعطاء كل ذي حق حقه، سواء أكان تراثياً أم حداثياً، ولم يقف عند هذا الحد، بل إنه أراد أن يوضح الجسور والروابط التي تربط الماضي بالحاضر، لأن من لا ماضي له لا حاضر له، ومن لا حاضر له لا يفيده ماضيه. كما أراد في الوقت نفسه أن يفيد من كل جديد مفيد أيّاً كان مصدره إفادةَ من يفتح نوافذه للرياح يغير منها من غير أن يسمح لها أن تقتلعه من جذوره. نجد ذلك في جميع آثاره من كتب ولآمالٍ ومحاضرات ومقالات وخواطر وأحاديث ومقابلات، وسأكتفي بأمثلة منها توضح ما ذهبت إليه، وتؤكد أن مواقفه من قضايا التراث مواقف الدارس الفاحص الصبور المدقق المقارن المرجح معتمداً على أسباب علمية موضوعية منطقية[1].

نظر الدكتور الأشتر إلى التراث فوجد فيه إيجابيات كثيرة، منها أنه لم يكن جامداً، بل يعجّ بالحيوية والحركة والخصومات بين أنصار القديم والحديث منذ نهاية القرن الثاني الهجري، وكان موقف النقاد منها موقفاً متسماً بروح العلم والبحث والتصنيف والتأليف مستفيدين مما لدى الأمم الأخرى من فوائد في هذا المجال[2].

ومنها أيضاً أن تراثنا غني بكثير من الأفكار والآراء والنظريات التي ظهرت وتظهر في العصر الحديث هنا وهناك، أو أجزائها، أو جذورها، أو إشارات إليها. ولقد ردّ الدكتور الأشتر إلى تراثنا كثيراً مما يدعي بعضهم أنه من معطيات العصر الحديث. مثل اللجوء إلى التعبير الرمزي سواء أتمَّ عن طريق استغلال القيم الموسيقية في اللفظ، وتجانسها مع أحوال النفس ومعانيها، أم تمَّ عن طريق اشتباك المعطيات الحسية وتداخلها بعضها في بعض. ذلك لأن من أدبائنا القدامى من فطن إلى دور الموسيقا في استخراج فضلات الإحساس التي نعجز أحياناً عن الإفصاح عنها، مثل قول ابن عبد ربه في العقد الفريد: إن النغم فَضْلٌ في المنطق، لم تستطع اللغة استخراجه، فاستخرجته الأوزان على الترجيح لا على التقطيع، فلما ظهرت عشقتها النفس وحنّ لها الفؤاد[3]. ومثل تداخل الحواس في تصوير ما يعتمل في داخل النفس، واستنفاد الإحساس به، وتوليد أحوال مشابهة في نفوس ا لقراء[4]. ومثل الوحدة العضوية التي نجد في نقدنا القديم إشارات إليها[5]. ومثل ضرورة حذف الكلمات التي لا ضرورة ولا فائدة لها في النص الأدبي[6]. ومثل مقولة (مندور) التي رأى فيها أن المجاز جزء من الإحساس أو الفكر، وردها الدكتور الأشتر إلى نظرية النظم الجرجانية[7].

كما أكد الدكتور الأشتر أيضاً على إمكان إفادتنا في العصر الحديث من تراثنا وضرورة ذلك، مثل منهج الآمدي في (المازنة)، لأنه المنهج التأثري القائم على تحكيم الذوق المدرب في العمل الشعري، والمسوَّغ بالمعرفة الموضوعية، وهو منهج لما يزل قائماً في النقد، وسيظل قائماً فيه مهما تعددت مذاهبه وأساليبه، لأن الذوق لا غنى عنه في كل نقد ما دام الأدب رموزاً صوتية غايتها الإثارة الوجدانية والجمالية عن طريق الصياغة[8].

---

[1] انظر بحثه وتمحيصه عن جد دعبل في كتابه شعر دعبل ... ص15 حاشية 1.

[2] مقدمة في النقد العربي القديم 2 – 3.

[3] معالم في النقد العربي الحديث 23.

[4] المرجع نفسه

[5] المرجع نفسه 26.

[6] المرجع نفسه 35.

[7] المرجع نفسه 128.

[8] مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، عدد نيسان 1994. بحث المنهج التأثري في النقد العربي القديم ص15.

وكذلك أكّد على ضرورة استيعاب تراثنا الشعري القديم وفهمه في نقدنا الحديث في قوله: "والمعرفة، التي تدنينا من فهم صياغة الشعر وحسن تذوقها، ثم من تفسيرها والتعليل لها من بعد معرفة مركبة، تشمل علوم اللغة بفروعها، وموسيقا الشعر والبلاغة والجمال، فضلاً عن الإحاطة بعلوم أخرى تتصل بفهم روابط العمل الشعري بالحياة كالتاريخ والاجتماع والنفس. وهذا يستلزم استيعاب التراث الشعري القديم وفهمه، حتى نستطيع أن نتمثل روحه القوي الساري في شعرنا الذي يستمد منه الشعراء أصلتهم"[1].

وفضلاً عن ذلك فإن ذوقنا، على تغيّره، مرتبط بهذا التراث. وتعبيرنا عن رغبتنا في تجديده مشدود إلى الأصول اللغوية التي تجمعه به، وإحساسنا وتصورنا، على تجددهما، يخضعان على نحوٍ ما، لأساليب الإحساس والتصور فيه[2]. لذلك يرى الدكتور الأشتر. أنه يجب علينا السعي في استجلاب صور المخطوطات والكتب والمجلات النادرة والوثائق الثمينة المتناثرة في المشارق والمغارب، وحفظها في مكتباتنا، وتوفير الرعاية لها، وخدمتها وفهرستها، وتسهيل العودة إليها والإفادة منها، وتأهيل طائفة من العلماء والفنيين والاختصاصيين لأداء ذلك، وللقيام على تحقيقها تحقيقاً علمياً مبتدئين بالأهم، حسب خطة دقيقة مرسومة وتذليل كل الصعوبات . بكافة أنواعها بما فيها المالية . التي تحول دون ذلك[3].

دعا هذا الأمرُ الدكتور الأشتر إلى الحديث عن دور الاستشراق في تحقيق مخطوطاتنا ودراستها عامة، وعن ارتباطه بالتبشير والاستعمار والسيطرة علينا والتحكم بثرواتنا، وعن شعور أصحابه بالتفوق علينا، لاعتقادهم بأنهم محور العلمية الحضارية الإنسانية كلها، كان حديثة . على عادته . متصفاً بالموضوعية والدقة والإنصاف والوضوح، فأشاد بإيجابيات الاستشراق في تحقيق مخطوطاتنا ونشرها بشكل علمي متقن، كما أشار في الوقت نفسه إلى سلبياته المقصودة والمخطط والمدبَّر لها بليلٍ في كثير من دراساتهم لتراثنا التي ملأوها بالتجني والمكر والاستهانة بما حققناه نحن . العرب . ويتصاعد نبرة العداء التاريخي، الأمر الذي يوجب علينا أن نتتبع تلك الدراسات المجحفة ونقومها ونبيّن أخطاءها وانحرافها لنصحح ما نقله أكثرهم كذباً لصورة العربي الذي جعلوه مادياً همجياً مدمراً شبقاً زوراً وبهتاناً[4]، ولتصحح أيضاً ما تابعهم فيه أتباعهم المستغربين من أبناء قوميتنا من أكاذيب وضلالات[5]. وقد ردّ الدكتور الأشتر على بعضهم مثل أمين الخولي الذي قارن ابن جني بعلماء اللغة المحدثين في الغرب وأعلن تفوقهم عليه محاولاً أن يحطم هامته. والذي دعا أيضاً إلى الإقليمية في دراسة الآداب العربية ممزقاً وحدتها القومية[6].

دعا الدكتور الأشتر إلى ضرورة إعداد علماء ومحققين على مستوى المستشرقين، وإحداث مؤسسات عربية للبحث والدراسة تُعنى بالتراث ذا إمكانات ومخصصات ضخمة تمكّنها من القيام بواجبها ومنافسة مثيلاتها لدى الغربيين، ولدى أعدائنا الصهاينة، وذلك ليكون لنا . لا لدوائر الاستشراق والاستغراب . حق الكلمة

---

(1) المرجع نفسه 15 . 16.
(2) ألوان 105.
(3) واصل صغيرة 42.
(4) المرجع نفسه 44 وما بعدها.
(5) المرجع نفسه 48 . 49.
(6) مسامرات نقدية 80 . 83.

الأولى في تراثنا، ولننقل إلينا مركز الثقل في الكشف عن حقائق تراثنا وحضارتنا وقيمنا. الطريق إلى هذا أن نعيد النظر في منهج تفكيرنا، ذلك لأن العالَم ليس ملزماً بأن يفهمنا على النحو الذي نريد، إنْ كنا عاجزين عن كشفه والوصول إليه[1]. وهكذا نجد أن التراث أمرٌ مهم جداً مرتبط بنا ومرتبطون به وجوداً وعدماً، لا يمكن أن يكون بيننا وبينه انفصال.

موقف الدكتور الأشتر الواعي من التراث لا يعني تعصباً، بل هو موقف موضوعي منصف، يؤيد هذا أننا نجده ينكر بعض ما جاء فيه، فبعدما استحسن إفادة قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) من الترجمات اليونانية أنكر عليه حصره النظر في الشعر حصراً منطقياً قاسياً قارب أن ينقلب إلى معادلات رياضية في بعض جوانبه. ورأى أن أساس الاختلاف في مذهب قدامة النقدي هو الإسراف في تطبيق القواعد إلى درجة التصلب، وهو ما تأباه طبيعة الشعر، وإغفاله مادة الشعر الأساسية، وهي المادة الوجدانية، والوقوف بالشعر عند السطح الخارجي بإحصاء المظاهر والأشكال دون الذهاب إلى الروح والجوهر، وأنه (أي قدامة) لم يستعن في نقده بروح العلم التي توحي بالدقة والاستقصاء والتجرد، وإنما استعان بتحديداته وتقعيداته الشكلية وضوابطه الحاسمة فحسب. وقد عمد إلى مظاهر الزخرف الشكلي التي كانت قد انتشرت آنذاك، فأحصاها، وزاد عليها على نحو ما يفعل الأعاجم[2].

من البديهي أن يؤدي بالدكتور الأشتر موقفُهُ الواعي من التراث والتأصيل إلى دعوته للعناية بالعربية لغة التراث[3] ووعاؤه وروحه وقوامه ولسانه وسره. فأشار في أماكن كثيرة من كتبه إلى دور اللغة العربية ومكانها من حركة الثقافة، وضرورة الحفاظ عليها في كل من التأصيل والمعاصرة[4]، وأنها ينبغي أن تكون لنا كما كانت لآبائنا الأداة التي لا تنافسها أداة في اكتساب الثقافة المعاصرة على اختلاف ميادينها العلمية والفنية والأدبية، وفي إيصالها مضامين الحياة كتابة وقراءة وخطاباً على نحوٍ نرضى عن سلامته ودقته ووضوحه، وخشي د. الأشتر في الوقت نفسه من أن يعتزل الناس الفصيحة ويلجؤوا إلى تحصيل المعرفة إلى إحدى اللغات الأجنبية[5].

من هنا ندرك سرَّ إنكاره على ميخائيل نعيمة ما توهمه من أن القواميس العربية ميتة لا حياة فيها ولا خير، وأن كل من ينادي بضرورة المحافظة على الكيان اللغوي تابع لمن يحصر غاية الأدب في اللغة، وأنه لا بأس من إهدارها والاستهانة بروابطها وقواعدها[6]. إن الدكتور الأشتر ينطلق في موقفه هذا من أن إقرارنا بأن اللغة وسيلة لغاية لا يعفينا على الإطلاق من تبعة المحافظة عليها، بل يحمّلنا، في الفن خاصة، تبعات أكبر، لأنها أكثر من مستودع رموز نرمز بها إلى أفكارنا وعواطفنا، بل كثيراً ما ترتفع إلى مستوى الغاية في الأدب، لأنه إنما يتميز من غيره من الكتابات بأنه لا يهدف إلى مجرد نقل معنى أو إحساس من نفس إلى نفس، بل يهدف أحياناً كثيرة إلى ما نسميه بالتصوير البياني. وقد تتركز عملية الخلق الأدبي في هذا التصوير ذاته. وبذلك لا

---

(1) *فواصل صغيرة 50 . 51.*
(2) *مقدمة في النقد العربي القديم 3.*
(3) *فواصل صغيرة 9.*
(4) *المرجع نفسه.*
(5) *المرجع نفسه 18 . 19.*
(6) *معالم في النقد العربي الحديث 57 . 58.*

تصبح اللغة مجرد أداة للتعبير أو للتقرير، بل تصبح كالرخام الذي ينحت منه النحات تمثاله، أو كالألوان التي يلون بها الرسام رسومه[1].

لذلك حرص د/ الأشتر على النهوض باللغة العربية مشيراً إلى حبه لها وتقديره لخصائصها الرائعة وقدراتها الهائلة، والرغبة في حفظها وصيانتها من الأخطار التي تتهددها، والعزيمة النابعة من إدراك خطرها في بناء حاضر أمتنا، وحفظ مستقبلها الذي لا يتم إلا بوحدتها، واللغة عامل أساس فيها[2]. وخاصة لغتنا العربية، لأنها دون اللغات كلها ليست مجرد أداة للتخاطب والتفاهم ونقل الأفكار، وإنما هي لغة الوحي الإلهي الباقي بقاء الحياة، فهي بهذه المثابة الإطار الذاتي لديننا ودنيانا، والحفاظ عليها من شعائر الإسلام، وإنَّ تعلّمَ علومها من نحو وصرف وبلاغة وغيرها كتعلّم الفقه والتفسير والحديث، وإنّ إقرار الأخطاء اللغوية كإقرار المعاصي الدينية سواء بسواء، وتجاهل اللغويين لتطوير اللغة وتنحيتها كتجاهل الفقهاء لاستنباط الأحكام من أصولها، وبهذا الاعتبار أخذت اللغة العربية مكانها بين علوم الإسلام المختلفة[3].

ورأى د/ الأشتر أيضاً أن تمسك العرب بلغتهم العربية تجعلهم في مقام القيادة والقداسة لدى جميع المسلمين[4]. لذلك أكد على التزام العربية الفصيحة في الكتاب دائماً، وعدّ اللهجات العامية الدارجة المحلية في مختلف الأقطار العربية لهجات منحرفة عنها[5]. ومن البديهي أن هذا لا يعني ابتعادها في الكتابة والشعر عن لغة الحياة الجارية ووضوحها وتدفقها، ولكن هناك فارقاً واضحاً بين هذا الأمر والابتذال[6].

ودعا الدكتور الأشتر موقفُه من التراث أن يُعنى بالشعر العربي ومقدماته، لأنه جزء منه وديوان أهله، يؤلف ركناً هاماً من أركان وجودهم وبقائهم وتوحدهم. لذلك نجده يرد رداً قوياً مؤيَّداً بالبراهين والأدلة على موقف (نعيمة) من الخليل بن أحمد الفراهيدي وعروضه، وعلى رفضه أن تكون الأوزان والقوافي من ضرورات الشعر[7]. واستعان د/ الأشتر في ردّه بالدكتور (مندور) الذي رأى أن العروض مجموعة من القواعد التي تحدد وتصحح القوالب الموسيقية للشعر، ونحن بحاجة إلى الموسيقا كما يقول نعيمة نفسه، وقد لا ترضينا هذه القوالب أو تلك، ولكننا لا نستطيع أن نغفل العنصر الموسيقي في الشعر، لا لأنه يطربنا فحسب، بل لأنه وسيلة من وسائل الأداء لا تقلّ أهمية عن الألفاظ والتراكيب، بل قد تفوقها، لأن النغم، كما يقول ابن عبد ربه، فَضْلٌ في المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، وقد مرّ بنا قبل قليل، أي أن النغم وسيلة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها النفسية المتباينة. وأشار د/الأشتر أيضاً إلى أن هناك شعراء في تاريخ أدبنا العربي استطاعوا برغم تقيّدهم بقوانين العروض الخليلي أن

---

(1) المرجع نفسه 58 . 59.

(2) الصدى 64.

(3) المرجع نفسه 79 . 80. هذا رأي للأستاذ الدكتور أحمد الكبيسي، أورده وتبناه أ. د. الأشتر، وقد اجتمعا أستاذين في جامعة الإمارات العربية المتحدة عام 1980.

(4) المرجع نفسه 125.

(5) أوراق مهجرية 62.

(6) ألوان 131.

(7) معالم في النقد العربي الحديث 62.

تساور أرواحهم أحلام من عالم أعلى، حتى كانوا أكبر من الخليل ومن عروضه[1].

وبعد ذلك برّأ د/ الأشتر العروضَ من تهمة ضعف الشعر قائلاً: إن الجمود في القرائح العليلة لم يسببه العروض الذي كان يفي بحاجة من تَقَدَّمنا إلى الموسيقا، وإنما سببته عوامل كثيرة في مراحل الجمود الفكري والنفسي الذي انتاب تاريخ حضارتنا ردحاً طويلاً من الزمن[2]. كما رأى أيضاً أن الشعر أضحى صناعة حيث انطفأت المواهب، لا لأن العروض الخليلي غلب الوزن على الشعر، بدليل أن شعراً كثيراً رائعاً جاءنا في إطار هذا العروض حين كانت حياتنا العقلية مزدهرة، وأن شعراً كثيراً رائعاً جاءنا في إطاره أيضاً بعد مراحل الجمود في عهد النهضة الحديثة[3].

وموقف نعيمة من العروض الآنف الذكر جعل الدكتور الأشتر يعيب عليه أنه لم يطلع على تراث العرب النقدي، بل لم يقرأ حرفاً منه[4]، في الوقت الذي مدح (مندور) لاطلاعه عليه واستعانته بمنهج عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز الذي ابتدأ بالنظر اللغوي لينتهي إلى الذوق الأدبي[5].

ومن هذا المنطلق كذلك نستطيع أن نفهم رفض الدكتور الأشتر لكثير من شعر الحداثة بسب ما وصل إليه من تشتت الرؤية وغموضها، وخفوت الموسيقا، أو تبدّدها أحياناً، وإلى الشطط والاضطراب في توظيف الرموز وتمزق الجمل مبتعداً بذلك عن أهم قيمنا الفنية والفكرية واللغوية المتوارثة[6]. وأن نفهم أيضاً رفضه لقصيدة النثر التي يراها ضرباً من النثر الشعري الحار، يزعم أصحابه أن قصيدة المستقبل ستصير إليه، لأنها في رأيه، وهو شديد، نثر شعري معروف منذ القديم في تراث المتصوفة، ولن يكتب له أن يكون بديلاً حضارياً للشعر العظيم في خصائصه الكبرى المورثة، وعلى رأسها الموسيقا المقننة على شكل من الأشكال[7].

إن إنكار الدكتور الأشتر لقصيدة النثر لا يعني تشدداً ولا رفضاً للتطور، وإنما يعني وعياً لأبعاد الموضوع الفنية واللغوية والأدبية والقومية، ووعياً للفرق والاختلاف بين محاولات التجديد الاعتباطية الخارجة عن التراث الشعري القومي التي لا تؤدي إلى نتيجة، ولا تلبث أن تخفق من جهة، ومحاولات التجديد الأصيلة في القصيدة العربية التي تبقى جزءاً من تراث الشعر العربي، تدخل في بنيته وتركيبه، وتصبح إضافة إلى تراث شعرنا العربي[8].

وندلل على ما ذهبنا إليه بموقفه (أي د/ الأشتر) من شعر التفعيلة، وقبوله له، لأنه لا يصدم أهم خصائص الشعر العربي، المعبرة عن طبيعة تكوين النفس العربية، وهي توافر العنصر الموسيقي ووضوح التعبير واستقامته واتزان أركان الصورة بما لا يعجز الخيال عن الإمساك به، أو تقريبه من التصور، وبيان القصد بما لا ينغلق عن الفهم من ناحية، ولا يذهب بقدرة الإيحاء من ناحية أخرى، وقوة الإحساس بالأشياء، وقوة الفكرة

---

[1] المرجع نفسه 64.
[2] المرجع نفسه 64.
[3] المرجع نفسه 65.
[4] المرجع نفسه 81.
[5] المرجع نفسه 96.
[6] ألوان 11.
[7] المرجع نفسه 133.
[8] المرجع نفسه 115.

وجدتها وقدرتها على السطوع في النفس[1]، بل نجده فضلاً عما تقدم يدعو إلى تسديد مساره، وفتح الطريق أمامه، وتقويم الطاقات التي تنصبّ فيه. والحرص في هذا كله على أن تظل الصلة قائمة بين أصوله في تراثنا الشعري العريق، حتى يظل الإنسان العربي قادراً على الاستجابة له والتأثر به، ويظل خط الاستمرار قائماً فلا تنقطع عن هذه الأصول انقطاعاً يورث العجز عن فهمه والإحساس بالغربة تجاهة. وفي هذا خطر الضياع وفقد الهوية والقضاء في آخر الأمر على الكيان القومي، وهو خطر ماثل اليوم، إن لم نتداركه، في مسائل كثيرة[2].

إن المهم عند الدكتور الأشتر ألا يكون هناك قطيعة بيننا وبين تراثنا الشعري، لأن فيه ثروة قلَّ مثيلُها في شعر الإنسانية، ولا يمكن أن نهدرها، فنقطع الغصن الذي نقف عليه من شجرة الحياة، وهي التي تكوّن ملامحنا العامة التي نطالع بها الأمم، ونتميز منها[3]. والخيط الواصل بين شعر التفعيلة والتراث هو التفعيلة، لأنها تؤمّن الاتصال به والتجديد معاً، تؤمّن المحافظة عليه مع تلبية دواعي الحياة الجديدة[4]. إنها مثل الأرقام في الرياضيات يجب أن تبقى وأن حُدّثت الرياضيات وتطورت كما قالت نازك الملائكة. والتفعيلة إذا تمثل الأساس العروضي لشعرها تربطه بتراثنا الشعري الأصيل، لأنها تقوم مقام العامل المشترك بينهما، وتعود بالقصيدة الحديثة إلى أمها وأصلها القصيدة التراثية، وبذلك تكون إضافة حية إلى تراثها وتحوّلاً من تحولاتها يستلزمه العصر بمتغيراته الاجتماعية والسياسية والثقافية[5].

أيّد الدكتور الأشتر نازك الملائكة مبدعة شعر التفعيلة في رغبتها الشديدة في قَطْر حركته إلى قطار الشعر العربي[6]، وانطلقت في ذلك من تكوين الأذن العربية في تذوق الشعر وموسيقاه[7]، فضلاً عن محافظتها على العروض الخليلي واحترامها له. ذلك لأن قصيدة التفعيلة بنت القصيدة القديمة كما قال (البياتي) رائدها[8]، ولأن للأدب العربي .كما قال مندور . خصائص ذاتية يتعذر معها أن نطبق عليه آراء الغربيين وقد صاغوها لآداب غير أدبنا[9]. هذا كله جعل قصيدة التفعيلة مختلفة عن قصيدة النثر التي تسابق بعض شعرائها . ولما يزالوا . إلى العبث بكل نظام والخروج على كل تقليد شعري لمجرد الرغبة في التحرر منها من غير أن تدعوهم إلى ذلك حاجات من داخل القصيدة نفسها، لذا انصبت في ساحة هذه الحركة فوضى الحياة الحديثة كلها وقلقها وحيرتها ونقلاتها من كل معيار[10]. بل إن منهم من أرادها (أي قصيدة النثر) سرطاناً يهدم التراث العربي وحضارته ولغته وأهله. إن الدكتور الأشتر يرى أن أي تغيير في أشكال الفاعليات الفنية ينبغي أن تستدعيه حاجة من داخلها، لا أن يستدعيه مجرد الرغبة في إحداثه. فمثله لا يكون تجديداً[11]، بل عبثاً صبيانياً أو خبثاً

[1] المرجع نفسه 92.
[2] المرجع نفسه 103.
[3] المرجع نفسه 100 . 104.
[4] المرجع نفسه 105.
[5] المرجع نفسه 109.
[6] المرجع نفسه 110 وما بعدها.
[7] المرجع نفسه 117.
[8] المرجع نفسه 115.
[9] معالم في النقد العربي الحديث 136 . 137.
[10] ألوان 117.
[11] المرجع نفسه.

عدوانياً شيطانياً.

هكذا نجد الدكتور عبد الكريم الأشتر، قد انطلق في موقفه من التراث والمعاصرة من فهم عميق دقيق موضوعي بعيد المدى لكل منهما، ولماضي الأمة العربية وحاضرها ومستقبلها، ولما واجهته وتواجهه من تحديات من أعداء حاقدين، لا يهدأ لهم بال إلا إذا محوها من الخارطة، أو أخرجوها من التاريخ كله، واستولوا على كل ما تملك، وكذلك انطلق من فهم واعٍ لأبعاد كل قضية أثاروها وإن ألبسوها لباس التجديد تمويهاً وتضليلاً.

وقد كان الدكتور الأشتر على حقّ عندما نبّه إلى أن من الخطأ وضع قضية التراث والمعاصرة في موضع الصراع المطلق بين القديم والجديد، حتى لا يتعصب فريق للقديم على إطلاقه تحت ستار التعصب للتراث، أو يتعصب فريق على التراث تحت ستار الانتصار للمعاصرة أو للحياة[1]. والدكتور الأشتر إذ يعترف بالغزو الثقافي على أنه أمر واقع يرافق التبادل الحضاري، وينطلق من الحضارات القوية المنتصرة إلى الضعيفة المغلوبة، يرفض في الوقت نفسه أن تنغلق الحضارات الضعيفة على نفسها، وتجترّ ثقافتها الخاصة، وتقيم من حولها الأسوار بدعوى الحفاظ على نفسها حتى لا تُؤتى من مأمنها، ويقتلها ضعفها، إنها لن تجد بديلاً أمامها إلا أن نغرس أقدامها في تربة ثقافتها وتفتح منافذها لرياح الثقافات الأخرى، لأن ضعف الموقف الحضاري وتخلفه الذي نعاني منه، ليس سببه الاقتراب من هذه الثقافات، إنما سببه البعد عنها وعن ثقافتنا معاً. لذلك يجب أن نكف عن اضطهاد الفكر العربي المتجدد باسم حمايته من الغزو الفكري من أن نفرّق بينه وبين الفكر المستغرب المهزوم، وأن نحاول أن يكون الحوار المفتوح الواعي، والاتصال بأغنى ثقافات العصر، وفهمها وتنمية القدرة على تفليتها، وامتصاص رحيقها، ورمي خبيثها بديلاً من القهر والمحاصرة[2]. كما يجب علينا أيضاً تحديث الفكر العربي بوساطة العناية بالترجمة والجامعات ومراكز البحث العلمي ووسائل الإعلام ودور النشر والمكتبات العامة ومجامع اللغة العربية والمؤتمرات والندوات، وتأييد توصياتها وقراراتها بقرار سياسي يلزم تنفيذها.

وأخيراً رأى الدكتور الأشتر أن التراث والحداثة ليسا متناقضين لا يجتمعان، وإنما هما وجهان لقطعة نقدية واحدة، فنحن لا ننتصر للتراث في ذاته تعلقاً بالماضي وتعبداً له أو هروباً إليه، ولكننا ندعو ـ من منطلق الحداثة وحده ـ إن فهمه وفحصه والإفادة من كنوزه المعرفية والجمالية خدمةً لأنفسنا، لا خدمة للتراث في ذاته. إنه صخرة مكينة يمكن أن نجعلها عقبة في الطريق إلى المستقبل، ويمكن أن نبني عليها بيته الذي لا بد أن نبنيه، إذا كنا نريد أن نحقق ذواتنا. والفاصل بين الأمرين يكمن فينا، في هذا الإنسان الذي نريده أن يتعلم كيف يكون أميناً وحراً في وقت واحد، أميناً على تراثه، يحفظه، ويفهمه، ويقدره، ويغار عليه، ولا ينقطع عنه، وحراً لا يتعبده، ولا ينقطع إليه[3].

خلاصة الأمر ـ كما يرى الدكتور الأشتر ـ أننا لا نستطيع أن نكون معاصرين حقاً إلا إذا كنا أصلاء حقاً، لأن المعاصرة اندغام في العصر، ومسايرة لحركة الحياة فيه، وهو ما لا يستطيعه إلا الأصلاء الموصولون بجذور الحياة في مجتمعهم، والمتحررون من عُقَد الخوف والنقص والاغتراب. وكذلك إننا لن نكون أصلاء إلا بمقدار ما

---

(1) فواصل صغيرة 26.
(2) المرجع نفسه 28.
(3) المرجع نفسه 52 ـ 53.

نكون معاصرين، لأن الأصالة تعني الارتباط بجذور الحياة الحية التي تتغذى من تربة العصر، وتنمو فيه. فالغربة عن العصر مثل الغربة عن النفس تعني الضياع... إن الأمانة التي حملها آباؤنا، وأدَّوها في حفظ هذه الأرض، وتعميق وجودنا فيها، وُفقّوا معها إلى تلمّس الحلول للتحديات التي واجهتهم، في ضوء تفاعلهم مع ثقافتهم، وثقافات الأمم التي خالطوها وتمثلوها، واستجابتهم لحاجات الحياة المتحولة، ودواعي واقعهم المتغير، تقتضي (هذه الأمانة) لهذا التراث العريض الذي وسّع تجاربهم الفنية على مدى تاريخنا الطويل، أن تكون في مستوى استلهامه وإغنائه، وإحياء قيمة الفاضلة، وبثّها في ضمائرنا وضمائر الأجيال القادمة: قيم الفكر الحيّ المبدع المتمثل في الحكمة والانفتاح على الواقع، والعمل على التماس الحلول للتحديات الصعبة، والإخلاص للعقل في كل شيء نأخذ به أو ندعه، وقيم الخُلُقِ المتمثلة في الشجاعة والكرم والمروءة وإباء الضيم والإيثار والصبر على مكابدة المشاقّ ومداورة الخطوب، وقيم الروح المتمثلة في الإيمان والثبات وحب العمل والتمسك بالعدل وبكرامة الإنسان. غاية ما طمح الدكتور الأشتر أن يقوله هنا؛ أن الاقتناع بأهمية التراث في حياتنا القومية بمجملها. هويةً حضارية، وحفاظاً على الذات، وتأصيلاً لما نسميه: مشروعنا الحضاري المتمثل في قيام الإنسان العربي المعاصر فكراً ووجداناً وروحاً وإرادة وقدرةً على الإبداع ومشاركةً في صنع الحضارة الإنسانية وإغنائها بنتاجه المطبوع بطابع حضارته الخاص. أن الاقتناع بهذا كله يقتضي العمل على أن تستعلي على النزعات الفردية، ونتدارك التقصير في جمعه وتحقيقه ونشره ودرسه والانتفاع بحقائقه، واستلهام قيمة الصحيحة في القدرة على العطاء[1].

وبعد، إن ما تقدم من أفكار عن التراث وعن المعاصرة، آثرتُ، قدر استطاعتي، أن أتركها حرة، تتحدث عن نفسها، بأقل قدر ممكن من التدخل مني، أقول: إنها تعني أننا كنا أمام مفكر من طراز فريد إخلاصاً ووعياً وإيماناً، فهم كلاً من التراث والمعاصرة حقّ الفهم بموضوعية ودقة وعمق، فأزال ما علق بكل منهما من شوائب نتيجة سوء فهم أو جهل أو تجاهل، ووضعهما في مكانيهما الصحيحين، فلم يجد أن الفهم الصحيح للتراث يعني الجمود، ولا الفهم الصحيح للمعاصرة يعني المروق، ولم يرَ أي تناقض بينهما، بل وجد أنهما وجهان لقطعة نقدية واحدة، لا بد منهما معاً، إذا أردنا نحن . العرب . أن نبقى . كما كنا . في صفحات التاريخ، وأن نسير قدُماً نحو مستقبل مشرق يمثل ماضينا المجيد.

**

المصادر والمراجع (جميعها للدكتور عبد الكريم الأشتر):

. *الاعتبار لأسامة بن منقذ، تحقيق، المكتب الإسلامي، بيروت 2003.*

. *ألوان، قراءة في بعض المواقف الإنسانية والحركات الأدبية، دار الرضا، دمشق 2003.*

. *أوراق مهجرية، دار الفكر، دمشق 2002.*

. *دعبل بن علي الخزاعي، دراسة تحليلية لحياته وشعره، المطبعة العلمية، دمشق 1967.*

. *شعر دعبل عن علي الخزاعي، مجمع اللغة العربية، دمشق 1983.*

. *الصدى، دار الثريا، حلب 2001.*

[1] *المرجع نفسه 54 . 55.*

. فواصل صغيرة في قضايا الفكر والثقافة العربية، دار طلاس، دمشق 2002.
. دعبل بن علي الخزاعي، دراسة تحليلية لحياته وشعره، المطبعة العلمية، دمشق 1967.
. شعر دعبل عن علي الخزاعي، مجمع اللغة العربية، دمشق 1983.
. الصدى، دار الثريا، حلب 2001.
. فواصل صغيرة في قضايا الفكر والثقافة العربية، دار طلاس، دمشق 2002.
. مسامرات نقدية، دار القلم العربي، حلب 2002.
. معالم في النقد العربي الحديث، جامعة دمشق 1974.
. المقتطف من مجالس الوجد وأحاديث الألفة والسمر، دار الثريا، حلب 2002.
. مقدمة في النقد العربي القديم، أمالٍ جامعية، جامعة دمشق 73 . 1974.
. الملتقى، دراسات في التراث الإسلامي، المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق 2001.
. النثر المهجري، المضمون وصور التعبير، دار الفكر، دمشق 1983.
. مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، عدد نيسان 1994.

د.أحمد فوزي الهيب – سورية

****

منازل القلب
وليلـــتان وظــــل

ترجمة كتاب فاروق وادي (منازل القلب)
إلى الألمانية، خلال معرض فرانكفورت الدولي للكتاب، فتحت عليّ باب روايته المميزة (رائحة الصيف).

لماذا لا نقرا كتبنا، إلا بعد أن يوصي لنا بها الآخرون؟ ولماذا لم نشعر بنجومية عمر الشريف، إلا بعد أن عمّدته سينما هوليود الأمريكية، ولم نشعر بنجيب محفوظ مقدساً إلا بعد جائزة نوبل، ولم نقدّر أحمد زوبل في بلادنا، فلما سافر إلى الولايات المتحدة أخذ فرصته، فحاز على جائزة نوبل........ أسئلة كثيرة

في هذا الصدد، تبدأ بلماذا، ولا تجد إجابات عليها، وأنا بصراحة لا أريد أن أضع فاروق وادي في موكب جائزة نوبل، بالرغم مما يُثار من ألف سؤال وسؤال، ولكنني أشعر بالحرج وأنا الأقرب إليه، فأعترف بخجل شديد أنني لم أقرأ رواياته أو كتبه، إلا بعد أن قامت مؤسسة (كنزلباخ) الألمانية بترجمة ونشر وتوزيع كتابه (منارات القلب) أو (كتاب رام الله). ومن أندر ما حصل مع الأديب الأردني الكبير جمال أبو حمدان، الذي أوقفوا له مؤخراً مسلسل (الطريق إلى كابول) وكان قبله قد كتب مسلسل (الحجاج) وغيره، والذي صدرت له كثير من الروايات والمسرحيات وكتب الدراسات الأدبية، قال لي أن ابنته هاتفته من جامعتها (آركنساس) بأمريكا قائلة: أنهم هنا في الكلية، يدرِّسوننا أحد كتبك يا أبي! فقال لها: يا ابنتي، لقد كانت كتبي هنا في البيت، ملقاة على الأرض، ولم تكوني تقرأينها، وأما الآن وقد..... فلقد صارت مهمّة!

وبعد هذه المقدمة فلا أريد أن أبدأ برام الله، والتي هي منارات القلب، ذلك لأن اللغة الألمانية قد سوّقت أريجها، ونشرت حبوب لقاحها إلى فضاء العالم غير العربي، وغير المحاصر بالمؤسسات العربية التكنولوجية العملاقة المتطورة للرقابة على المطبوعات، بل آخذ على استحياء روايته (رائحة الصيف) والتي هي من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . 1993 واقرأها، فأغيب عن زوجي وعن أولادي، وعن قطائف رمضان، وأنا متهجد في قراءتها من الوريد إلى الوريد، فأشمّ فيها كل روائح الحياة والموت، وليست فقط (رائحة الصيف).......

والجديد في هذه الرواية، إنك . أو إنني . (لا تزعل) أقرأ كالأعمى، الذي يستخدم حروف بريل للفهم، فأنا أقرأها، فأفهمها عن طريق الشم، وليس غيره... والكاتب يوصل إليك أفكاره عن طريق الروائح، إنه يسرد لنا روايته على الرائحة، ولكنه يعاكس ذلك الذي كان يأكل الرغيف على رائحة الشواء، فـ(رائحة الصيف) تشبع متلقيها، وتنسيه أهله وهو يقرأها، فيستغرق في روائح المكان.

والكاتب لا ينقل لك أحاسيسه بالمنطق واللغة والتصوير والبلاغة فحسب ، بقدر ما ينقل لك رائحة الشعور، ورائحة الحب، ورائحة الكراهية، ورائحة الشوق، ورائحة الجنس، ورائحة الكبت، ورائحة الدكتاتورية، ورائحة الأمومة والطفولة، ورائحة القردنة، ورائحة الوفاء، ورائحة الموت...... وهو يتعلّم من محيي الدين بن عربي الذي يقول في مقدمة الرواية..... ألا وإن الريح أنفاسك..... حتى الريح يشعرك بها ابن عربي عن طريق الأنفاس، إنها الرائحة..... رائحة الريح... إنه يعرف الريح، أو يشعر بها عن طريق الرائحة، وليس بأية وسيلة علمية أخرى.... لأشجار الصنوبر رائحة أخرى! تشتمُّها، فتستوطن الروح، تهيمن بسطوتها، بلذّتها ورغبها، وبحنينها وقسوتها، وسطوتها المهيبة.... فنحن هنا في الرواية، لا نحس بأشجار الصنوبر، برؤياها بأعيننا، بل برائحتها؛ اللذيذة، الراعبة، الحنونة، القاسية... والصنوبر هنا لا يستوطن الأرض بجذوره، بل يستوطن الروح برائحته..... والكلاب البوليسية الضخمة القادرة على أن تشتم رائحة الحقيقة المفزعة.... الحقيقية أيضاً، لا يرويها لنا فاروق وادي بالمنطق، بل بواسطة الشم، فالكلاب البوليسية تشم الحقيقة! إنها الرائحة.... أخذنا نرجم رجلاً هزيلاً اسمه أبو العبد، لا لشيء، سوى أن رائحته لم تكن تعجبنا.... كان يمر في ساحة الحارة، برائحته المنتنة... الغنية بالحموضة والبراز، والتي كانت تستفزنا، وتستفز أنوفنا ورئاتنا ومعداتنا.... وهنا تكون الرائحة هي المسبب الوحيد للمحبة أو للكراهية، للحب أو للبغض، فبعد أن كانوا يقولون لنا (فتش عن المرأة) صار فاروق يقول لنا (فتش عن الرائحة) والرائحة هي الخصم والحكم، صرنا نفهم الأشياء من خلال الرائحة..... وفي ليلة حالكة الحموضة والدمع.... وحالكة في عطرها الحزين... إنه يصف الليل الحالك، ليس

حالكاً بالسواد بل بالحموضة، أو بالعطر الحزين.... يبدو أن هذا الروائي عنده عمى ألوان، ويبدو أنه لا يملك إلا أنف أبو كلبشة . رحم الله ذلك الفنان الراحل عبد اللطيف فتحي يشم الأشياء بأنفه، بدل أن يراها، أو يتحقق منها بالمنطق، أو استخدام الحواس الخمس، إنه هنا متحيّز لإشعارنا بقيمة حاسة واحدة، هي حاسة الشم... تخيّلوا لو أن ليس لدينا غير حاسة الشم، هل سنستطيع العيش والتمتّع بجماليات الحياة، ونحس بعذاباتها وبشاعتها، كما قالت أغنية فيروز.

(ولو..! شو بشعة مرته....!) فاروق يقول لك بالقلم العريض: نعم، سنستطيع أن نتمتّع بحاسة الشم، ويبدو أن الرواية قد خلقت، لتدربنا على حاسة الشم، فيما إذا لو دخلنا في عصر علوم المستقبل، مرحلة انتفت فيها الحواس الأربع، ولم يبق لنا غير حاسة الشم، وهذا الكاتب يُشعرنا بالنجاح في تلك الـ..... أنا أعرف وأنتم تعرفون أن المؤلف لم يفكر بحرب النجوم، ولا بعلوم المستقبل، ولكن الـ........ حشرته المعلمة في غرفة الفئران، بجدرانها السوداء التي قيل أنها تتدانى من نفسها أكثر عندما تشم في داخلها رائحة إنسان.... الجدران تشم رائحة إنسان فتتدانى...! حاسة الشم هنا تقرِّب الأشياء....! تحركها، حاسّة الشم هنا روح، تَهِبُ الأشياء الحياة والحركة.... الشم هنا يتحوّل إلى قوة، إلى إبداع، إلى حركة...! ما هذا الشعور الجديد الذي جذبنا إليه فاروق.... أشتم رائحة دم تسيل من شقوق الباب.... فيسقط لساني في عجز مطبق.... لاحظوا إنه كتب أن رائحة دم تسيل، ولم يكتب (يسيل)، فليس الدم هو الذي يسيل، بل الرائحة هي التي تسيل...! وتلك الرائحة وليس الدم، هي التي أرعبته، فأسقطت لسانه.... أشتم فلا أبكي، أرتجف فلا أصرخ.... إذن هذا الشخص السارد، أو شخص الرواية، يشعر بالأشياء بحاسة الشم، وليس.... في الوضع الطبيعي، يشاهد الإنسان شيئاً أو يسمع... فيصرخ أو... ولكن هذا الشخص يشتمّ، ثم يعي ما يحصل، بحاسة الشم، ولكنه لا يصرخ...!

ويمكن القول بأن رواية (رائحة الصيف) هي سيرة حياة للكاتب أثناء طفولته في رام الله، وقبل احتلالها من قبل الإسرائيليين عام 1967، حيث تصور قصة حياة طفلين مرتبطين ببعضهما، وكأنهما وجهان لعملة واحدة، لدرجة أن أحدهما يحمل اسم الآخر، ويعيش به، ويدخل المشفى به، وعندما يموت أحدهما يبقى شخصه يتلبس شخص صديقه، طفلان يبدو أن أحدهما مسيحي، والآخر مسلم، ولو أن هذا لا يظهر جلياً في الرواية، إلا أنها تركز على دفء العلاقة، وأحياناً علاقة الحب الجارف بين الهلال والصليب.

والرواية تُلقي بعض الضوء على احتلال اليهود للأرض الفلسطينية، والمقاومة الفردية لهذا الاحتلال.... يشير بإصبعه إلى مستعمرات اليهود التي تتمدّد على الأرض. لم يكن لديه إلا بضع قطع من سلاح، كان والدي يقضي نهاره وهو يزيل عنها الصدأ. وكان الرجال يجمعون البارود والسكر، ويصنعون منها ألغاماً تتفجّر!.... ألقى بقطعة السلاح بعيداً وهو يقسم أنه سوف يعود. رفض بطاقة إعاشة وكالة الغوث... فهل يستبدل بحر يافا، ببطاقة زرقاء؟ واستمر والده يعود إلى الأرض المحتلة مع جماعة الشيخ حسن سلامة، حتى استشهدا..... ولكن الرواية تسرد ذلك بأسلوب دراماتيكي يشد القارئ ويثوِّره ويحزنه، ويؤكد (حق العودة)، في نفس الوقت....

نعود إلى حاسّة الرائحة التي تميّز رواية فاروق، فنقرأ:

.... كان يرى مغنياً أعمى، يغني لفراغ مكان ينزُّ حموضةً ورائحة كحول، وتبغ رخيص.... طَرَقَ بوابات الكحول والتبغ، فتسللت حموضتها إليه..... في ذلك الدير الجبلي الذي يتضوَّع برائحة أشجار الصنوبر.... وفي غرفة تعبق برائحة الموت والدواء والصنوبر........ وهنا نتعرّف على الأشياء بروائحها، فالفراغ ينزُّ حموضة... وحموضة البوابات تتسلل إليه، والكحول والتبغ له بوابات، فالرائحة مكان لها بوابات.... وعندما تميّز الغرفة بروائح الموت والدواء والصنوبر، فبدون مشاهدتها نعرف أنها غرفة مشفى........ كان مسيجاً برائحة الليمون والبرتقال والدفء.... نعرف بعد ذلك أنه يصف بيتاً لرجل ثري يقع في منطقة البحر الميت الدافئة! صرنا نعرف الأشياء من روائحها فقط...... رأينا الأنوثة المستفحلة في عريّها، تلفحنا بأبخرتها وأعشاب ورودها... حتى جماليات الأنوثة، صوّرها فاروق بالأبخرة التي تلفح الوجوه... امرأة من حبق وزعتر، تدلق على رأسها ماء الورد والأعشاب الدافق..... وبتلك الرائحة المتسرّبة عبر الشقوق والالتماع، المنبعثة من جسد حاضر يتمزّق من غياب.... المرأة التي تتضوّع برائحة الربيع، وتستحم بالورود والأعشاب....... رأيناها في ذلك اليوم الربيعي، وردة ذابلة، سلب الوهن منها أريجها، وهتكها غبار الطلع القاسي على الصدر الرقيق... كانت تستجير من هول الربيع، بزهر الربيع وأعشابه..... أكانت تذري عينيها عنّا بحفنة من غبار الطلع؟ أو تذري عيوننا بحفنة من بخار ورد ورائحة جسد!...

لا أريد أن أتدخل في روائح فاروق وادي، فإن روائح روايته تفضحه، وتشي به من بعيد، وتصف أدبه الروائحي، بأنه تميُّز وأصالة في فن الرواية.... ولا أريد أن أسرف في سرقاتي من روايته، فلعل قرّاءها لا يزعلون مني، بعد أن فضحت كثيراً من عريّها الجميل! فكل الرواية بخور وتبر ودخان وغبار...... ورائحة الزرقة والأرجوان وأفواه نساء الفردوس اللواتي فوَّحن رائحة امرأة ربيعية.... وردها ورحيقها الذي كان من مسك وعنبر.....

ونساء الفردوس هنا لسن في الجنة، فالفردوس حارة من حارات رام الله الجميلة....... وينتقل بنا الكاتب بين حواري رام الله، التي أخذ يداهمها العمران الأمريكي الرامااللاوي، وذلك بصعود عمارات ذات طوابق شاهقة الارتفاع، شيّدت بنقود أهالي البلد، المغتربين في أمريكا، وقد يكون ذلك صورة عن تمدّد الإمبراطورية الأمريكية في الوطن العربي، بكل ما تملك من أسلحة، ومنها المعمار الرامااللاوي.... ثم ينقلنا إلى مستشفى المطّلع في القدس، فيصوّر كيف تمتزج المرارة بالألم بالحب بروائح اليود والصنوبر والبنج... فيصوّر لنا المستشفى تصويراً روائحياً... حريّة مغسولة بهواء الصنوبر النظيف... سائل أصفر له رائحة البول...... تعويذة يستجير بها العجوز من رائحة الموت...... حتى الموت له رائحة عند فاروق........

ولا يعني صبغ رواية (رائحة الصيف) بروائح الدنيا كلها، أنها لم تتطرق لأحاسيس أخرى، فالرواية تنقل صورها بالأصوات أيضاً.... لا ضوضاء فيها إلا سقسقات العصافير..... كانت طمأنينة الأحلام تهف على الوجه مع تهويمات الذباب.... فتكاد تشعر أن الأصوات تصدر من الرواية، فتفضح معالمها من بعيد.

ولكن الكاتب الذي ادّعيت كاذباً بأنه مصاب بعمى الألوان، قد أبدع في وصف الأشياء، فصوّر الحياة

والسعادة والتعاسة بألوان الحياة..... الفاكهة تستثير الشهوات فينا، وهي تتيمّم بأشعة شمس سحرية.... قال الرجل الذي لا يملك ضوء العينين لطفله: أخالك معي في الطرقات، فأبصرها بنور عينيك........ كان يدلف في ليل المدينة، ويقتحم نهاراتها المضيئة.... وكل العبارات التي تشكل جسد الرواية، مشحونة ببلاغة تظهر جمالية اللغة العربية، التي توصل كامل الإحساس للقارئ، وكأنّه يعيش الحدث، لا بل تبرز الحدث، وتضيء وتركز عليه، فتوضّح ما خفي منه، وتثير قارئه بأحاسيس أرادها الكاتب أن تصل إليه.

وفي الرواية، لا نشم فقط، بل نشاهد أبهى وأبشع الصور..... وشجرة التوت تظلل مقهى بأكمله... نلتقي وعلى أكتافنا تتدلى حقائب القماش التي خاطتها لنا أمهاتنا من أكياس طحين وكالة الغوث، التي تتسلل إلى إحدى زواياها، تلك الصورة المزرية للكفين المتلاقيين فوق كيس الطحين.... أرتني الست عدلة نجوم الظهر، حين هوت بكفها الصخري الصلب على وجهي... لم يكن أولاد النَوَر، بدبقهم وذبابهم، يغادرون ظهور الحمير، أو الخروج المدلاة على جانبيها... كانت أشجار الصنوبر تمسك الليل من أهدابه وتسحبه إليها.... وهناك في حارة السعدية التي تحتضنها أسوار المدينة المقدسة...... لا شك أن الكاتب مصوِّر مبدع.

وللعلم فإن فاروق وادي هو رسّام تشكيلي، وفنان مبدع، بالإضافة لكتابته المميّزة، وهذا يوضّح سر شفافيته في تصوير المكان في روايته هذه، بالألوان والأضواء والعتمة، وصور بتلات اللوز البيض المتساقطة عن أمها، فتظهر بادرات ثمار اللوز الصغيرة، التي لا تثير شهية الأطفال الباحثين عن لوز أخضر واضح المعالم...... التصوير في الرواية، منح الكاتب فرصة التخلّص من عقدة الرسام، الذي لا يستطيع أن يبرز الروائح، فرسم روايته بالروائح، لينتقم لنفسه من فرشاة ألوانه الزيتية، التي لا تتجاوب معه في إبراز روائح ما يرسم.

وللمقارنة مع كتاب (منازل القلب) والذي ترجم للألمانية، فإن الكتاب والرواية يرتعان معاً في ربوع رام الله، وهما معاً يصوران جزءاً من حياة ومعاناة الكاتب، وهما صورة للمدينة، أو صورة لحياة الكاتب في رام الله، أو وجهان لعملة واحدة.

وعن كتابه منازل القلب، يقول فاروق . بدأت فكرة الكتاب مع الشاعر محمود درويش، رئيس تحرير مجلة الكرمل، حول كتابة مقال للمجلة بعنوان: (ذاكرة المكان . مكان الذاكرة). امتدّت المادة، فصدرت في كتاب من منشورات (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) (عمان . بيروت) ويعتبر الكتاب (سيرة مدينة) وفي نفس الوقت (سيرة شخص عاد إلى مدينته، بعد ربع قرن من إبعاده عنها بسبب الاحتلال) فما بالك إذا كانت المدينة هي رام الله، المقرون اسمها باسم الله، والتي أدخلنا الكاتب فيها، فتوّهنا بين أزمانها الغابرة، منذ خلق التاريخ، وحتى وقوعها؛ أسيرة بيد الأعداء الصهاينة، ولكنها حافظت على مقاومتها، وغرورها وكبريائها، حتى يومنا هذا.......

ويبدو أن هذا هو السبب، الذي جعل أحد أصدقاء فاروق، يشي به، ويبوح بوثائقه إلى دار (كنزلباخ) الألمانية، التي ترجمت كتابه، وأصدرته ضمن كتبها العالمية المترجمة، ووضعت للكاتب في معرض فرانكفورت الدولي الأخيرة للكتاب، صورة مكبّرة بجانب كتابه، لتحل محل الغائب . الحاضر، نيابة عن الحضور الشخصي للروائي، الذي لم يتمكن من حضور المعرض، بسبب تعقيدات الخروج من تابوت السفر......

وفاروق وادي بطبعه كاتب هادئ، ترى البراءة والهدوء في وجهه، وهو لا يسعى إلى البهرجات الإعلامية، لتوصيل رسالته الأدبية، كما يفعل أشباه الرواة والكتّاب، فيكتب جمالياته وإبداعاته، بعناد مشوب بالخجل والحزن، تماماً كما يبدو عناد رام الله الجميلة بعد الاحتلال، مشوباً بالخجل والحزن.........

وأول ما يشدّك ويمغنطك لمتابعة قراءة الكتاب، هو أسلوبه البلاغي، وجمالية اللغة العربية فيه، والتي سماها طه حسين (لغتنا الجميلة) فتقرأ أسلوب العائد لتفقُّد مدينته:

........كنت غير قادر على الوصول إلى رام الله، قبل أن تتيمّم عيناك بمشهد القدس... يتوثّب القلب إذ يمسك أطراف المكان.... على يسارك مطار قلنديا... هنا خبرت السفر للمرة الأولى... سعدت به والطائرة ذات المحركين، ترتفع بجسدك الصغير الذي كان يزداد خفّة كلما أوغلت في الفضاء... ها أنت في حي المنارة... ولا منارة! ها أنت في قلب المدينة... ولا قلب للمدينة.... لا حضناً يستقبلك.... ولا أحد.... لا أيد تلوّح لك.... ولا هاتف يهتف بك... لا أحد... حشد، زحام، رماد....، ولا أحد! يا الله. لِمَ تشحب المدينة كل هذا القدر... كيف غافلتنا وتغضّن وجهها كل هذا القدر! ولِمَ نعود من منافينا؟ ألكي نؤوب إلى وطن يشبه المنفى؟....

لا أريد أن أسترسل في اقتطاف زهور فاروق، كي أترك للقراء فرصة مرافقة ذلك الحزين، العائد إلى محبوبة شوهتها الحرب، وحرقت وجهها الذي كان ساحر الجمال، بالنابالم، وتشاهد عودة ذلك المواطن الغريب إلى غربته...... كانت رام الله أجمل الصبايا الحسان اللواتي، بفستانها الأخضر، المكشكش بلوزها أبيض الزهر، كان لها خصر، وتضاريس أنثوية جميلة، فلم يبق منها غير التشوّهات، ولكنها كل يوم تُنجب شاباً جميلاً، مثل مروان البرغوثي ورفاقه المقاومين! يصحبنا فاروق كدليل سياحي داخل مدينته التي وُلد وترعرع فيها منذ عام 49، أيام كانت رام الله منتزهاً قومياً للسياح العرب، بعد أن أفردت مجلة العربي عدداً خاصاً عن سحر رام الله، فصارت الفنانة الفلسطينية سلوى تُغني في المهرجانات السياحية:

وين عا رام الله... ولفي يا مسافر... وين عا رام الله...

وما تخاف من الله... أخذت قلبي... وما تخاف من الله...

ولكن فاروق الذي أخذت رام الله قلبه، لم يعرض لنا تلك الأهازيج الملوّنة الجميلة، بل عرض علينا وهو عائد بعد ربع قرن، بضاعة أفسدتها الحرب، وشوّه معالمها الاحتلال، والناس المكتظة، التي لم تعد تعرف الناس! يتحدّث معنا بهدوء وسكينة، فيُشعرنا بفزع وبرهبة من هول المكان....

تلك هي رام الله التي نبتت برية منذ غابر الأزمان، وسالف العصر والأوان، ورام الله الكنعانية، باللغة الآرامية، هي المكان الأكثر قرباً إلى بيت الله..... هنا قريباً من هذه العين المحدِّقة إليك بمياهها (الملوثة). ضلَّ طفل عن أمه، وكان اسمه (عيسى) وعلى أرض البيرة . رام الله. زرع الخليفة (عمر بن الخطاب) قدميه، عندما جاء إلى الأراضي المقدّسة ليتسلّم مفاتيح القدس.... وفي البيرة . رام الله، مرّ صلاح الدين الأيوبي ومحرِّر الديار المقدّسة، مثل عاصفة، وترك بصماته على صدر المكان..... هكذا يوضّح لنا فاروق وادي كيف أن رام الله،

ومجاورتها البيرة، والتي صارت حياً من أحيائها، بسبب تزايد المعمار والسكان، مرتبطة بعبق التاريخ، منذ الكنعانيين، وعيسى وعمر، وصلاح الدين و..... ولو أنه لم يذكر لنا شيئاً عن مرور سيدنا محمد، من القدس بطريقه متجهاً إلى بصرى الشام، وهو صبي، يتاجر لحساب خديجة رضي الله عنها... عبق المكان يُشعرنا بعظمة رام الله التي يأسرها الصهاينة اليوم، والتي لم يرحب شباب انتفاضتها باليهودي التائه من مثل هذا الطراز، فقاوموه بانتفاضات متتالية، ما تزال ناراً تحت الرماد الذي خلّفه.......!

ويدهشك في الكتاب أن معظم الشخصيات الفلسطينية الحديثة، كان مقرّها أو مسقط رأسها، أو حياتها في رام الله فيقول: في الثاني من حزيران 1980، هزّ رام الله انفجار مروِّع، فمزّق سيارة رئيس بلديتها (كريم خلف)، والذي بعد معاناة مع الموت انتقل إلى مستقره الأخير، في المقبرة التي اشتراها جدّه عام 1926 بريال مجيدي واحد آنذاك، لتكون مقبرة (الماصيون).

لم يترك الكاتب تاريخاً للمدينة إلا وذكره، ثم عرج على أهم الرموز الوطنية الفلسطينية والأردنية، التي خاضت تجربة الانتخابات النيابية الوطنية الأردنية عام 56، ومنهم عبد الله الريماوي، وحمدي التاجي الفاروقي، وفائق وراد، أول شيوعي فلسطيني يصل إلى البرلمان الأردني، إلى جانب الشيوعي يعقوب زيادين..... وكانت مظاهرات رام الله في منتصف الخمسينيات، متضامنة مع المقاومة المصرية في حرب السويس، تهتف... فيهتف الأولاد معها:

. فليسقط الكلب كلوب....

. فليسقط الكلب كلوب....

حيث كان الجنرال الإنجليزي كلوب، هو القائد العام للقوات المسلحة الأردنية، والذي تمت إقالته بعد عام 56.

ولا ينسى الكاتب أن يذكر المجلة الثقافية (الأفق الجديد) التي أسسها هناك، الشاعر أمين شنّار، مع عدد من رفاقه: محمود شقير، وخليل السواحري، وما تبعهم بعد ذلك من قاصين وروائيين، كانوا يكتبون في جريدة (الجهاد) مثل وليد سيف، وسمير اسحق، ومحمود الريماوي، وفاروق وادي (المؤلف) وليلى الأطرش، التي صارت روائية مميزة هذه الأيام، ويوسف عبد العزيز، وآخرون...... ويستمر المؤلف بذكر شخصيات المدينة، حتى سميحة خليل، التي خاضت انتخابات الرئاسة الفلسطينية، منافسة وحيدة لياسر عرفات.

وعن العرب الذين مرّوا برام الله؛ يذكر فاروق، (الحبيب بورقيبة) في منتصف الستينات، الذي صلب الحشد الجماهيري، ساعات طويلة على الأرصفة وسطوح المباني، استعداداً للهتاف ضد تصريحاته التي وسمتها (منظمة التحرير الفلسطينية) آنذاك بالخيانة العظمى..... وبعد اثنتي عشرة سنة من ذلك اليوم، دعاهم الحبيب بورقيبة إلى قصره القرطاجي عام 1977، وذكّرهم بطروحاته القديمة، والتي لا تختلف عن الطروحات الوطنية للمنظمة، الآن، ولأن الجميع كان قد بلغ (أرذل الحكمة)، فقد صفّق طويلاً لخطبة السيد الرئيس!

وسيرة مدينة رام الله بقلم فاروق، تعلّمنا أن أول مهاجر إلى أمريكا (كولمبس . رام الله الأول) كان عام 1895، وبعد ثلاث سنوات، وصلت أول حوّالة مالية من المغترب (عيسى اسحق) إلى والده، وأن ما يزيد عن 85% من سكان رام الله الأصليين، يعيشون الآن في أمريكا.

وأنت تقرأ سيرة مدينة رام الله، فتجد نفسك تقرأ سيرة ذاتية لحياة الكاتب...... ربع قرن من الغياب، بدا لك دهراً، وها أنت تحمل حقيبتك الصغيرة على كتفك، لتشتبك مع طرقات مدينة، ما زال وجهها ينكرك...... ولولا تآكل الإسفلت، لعثرت على آثار خطواتك التي تركتها على الأرض هناك منذ عمر من توالي السنين.... وتبدو السيرتان مدهشتان، حزينتان منكسرتان، لتاريخين عظيمين، يجران الآن تحت الاحتلال، أذيال الضعف والهوان المتشبث بكبرياء المقاومة، بالأظافر والأسنان!

تقرأ الكتاب، فتشعر أن رام الله هي الأم، وفاروق هو طفل ضل طريقه وسط الزحام، ثم كبر فتاه طالباً جامعياً في ربوع الإسكندرية، وفي حي الإبراهيمية، فلما عاد بعد التخرّج، وجد أبواب رام الله موصدة.... منطقة عسكرية إسرائيلية، ممنوع الاقتراب والتصوير، وبعد ربع قرن، دخل مع من دخلوا.... كان الخراب يلفّ مكانا أليفاً، طالما وهبنا هو الآخر حكايات ورؤى، وخيالات خصبة بقروشنا الثلاثة، في سينما الوليد.

لم يترك فاروق مكتبة أو منارة، أو مسجداً أو كنيسة أو مدرسة، أو مصنع بوظة، أو شوكولاتا . سفانا، كان قد فرح بها وهو طفل صغير، إلا وعرج عليها، كانت المدينة صبية كبيرة، ناضجة بأنوثتها وكبريائها وجمالها، ضخمة عملاقة، وهو طفل صغير فرح، يلعب في حواريها وأزقتها، وعند ميدان المنارة.... ولكنه عندما عاد كبيراً، وجد المدينة قد صغرت، واللافتات قد تكسرت، وتراكم عليها الغبار والتلوّث، وانخفض ارتفاعها، وتشوّه وجهها..... ثم ينتكس مع الانتكاسات المتتالية... أي غمٍّ يلتبس قلبك، ويستولي على غمام الروح، وأنت ترى (مستوطنة بيسجوت اليهودية) تتربّع بخيلاء في قمة الجبل، فتنتهك وردك وذاكرتك، وسفرجلاتك...

بقي أن نذكر أن فاروق وادي، رغم سحر كتابته، كاتب مقلّ، فلقد صدرت له عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين . وزارة الإعلام . بغداد . 76 . مجموعة قصصية بعنوان (المنفى يا حبيبتي) ثم رواية (طريق إلى البحر) عن دار ابن رشد . بيروت 1980 وعن دار الثقافة الجديدة . القاهرة . 1990. ثم صدر له عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت 1981، كتاب بعنوان (ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية) وهو دراسات لغسان كنفاني، وإميل حبيبي، وجبرا إبراهيم جبرا، ورواية (رائحة الصيف) عن المؤسسة العربية 1993، بيروت، بالإضافة لكتاب (منازل القلب) الذي صدر عام 97، ثم ترجم.....

(ليلتان وظل امرأة) للروائية ليلى الأطرش؛:
امرأة تتشظى في صراعاتها الداخلية!
وعالم من المعاناة الداخلية للمرأة

استطاعت ليلى الأطرش، خلال مسيرتها الروائية، التي قاربت الخمس روايات، ومجموعة قصصية واحدة، أن يكون لها أسلوبها الخاص في السرد، ففي روايتها (ليلتان وظل امرأة) تُدخلنا الروائية في عالم المرأة. الغاصّ بالحب والغيرة، والخوف من كِبَر السن، والصراع الداخلي بين شخصيتي أختين، وبين المرأة وزوجها، وبين فشل الزواج عن حب، واستقرار الزواج بمن لا تحب، والصراع بين الزوج والزوجة، وبين الأخت وأختها، وبين المرأة ونفسها، وبين المرأة وعملها، وبين الانتفاضة وجمهورها من جهة، والعدو الصهيوني من جهة أخرى. وهذه الرواية عالم من المعاناة الداخلية، في ذات امرأة، لا بل امرأتين في ذاتين متناقضتين، متحابتين، قلقتين على بعضهما، ولكنهما تغاران من بعضهما، وتتنافسان بقدر ما تتجاذبان، وكأن الرواية ديالوج داخلي في ذات امرأة واحدة، تتشظى إلى أكثر من شخصية، بين الحب والكراهية، والخوف الخضوع، والسيطرة والاستكانة، والهجوم والدفاع، إنها رواية مميزة ترسم الصراعات النفسية داخل جسد وعقل المرأة، وذلك ما كنا لنفهمه، لولا أن امرأة قبلت أن تعرّي جسدها وشخصيتها، وقبلت أن تعرض نفسها على مشرحة مطابع الكتب، فتُصدر لنا هذه الأحاسيس الإنسانية، الغامضة داخل تكوين المرأة......

والرواية يمكن إيجازها؛ بأن منى صاحبة صالون تجميل، المتزوجة من يوسف في فلسطين، وأم لثلاثة أولاد، ومنذ يومها تعشق هشام، تزور أختها في عمان، المحامية آمال، والمتزوجة من التاجر الأناني عادل، والذي يهجرها بعد الزواج ويلتحق بغيرها، ومنى لم تشاهد أختها منذ زمن، وهي قادمة لمرافقة ووداع ابنها حسام، المسافر لدراسته الجامعية في أمريكا....

وخلال ليلتي الزيارة، اللتين قضتهما الأختان معاً، التقى حسام وجمال، ابنا الأختين وتحابّا، وكأنهما أخوان، ثم سافر حسام إلى أمريكا... (وتتلاشى حواجز البُعد والغربة عند الصغار... بينما ترتفع الأسوار ما بين الكبار، وتعلو وتزداد سُمكاً...!) تُرى لماذا يتقارب أبناء الأختين، بينما تتنافس الأختان نفسيهما؟ تصوير لواقع لا نجد له تفسيراً في حياتنا العامة، ولكن ليلى الأطرش استطاعت أن تُلفظِ الحصوة، وتكشف المستور! هل للرواية مدلول سياسي؟ فكرت كثيراً، ولكنني لم أفهم غير ما كتب...

وخلال الليلتين المذكورتين، تم نبش الحاضر والماضي والمستقبل، في حوار ذاتي وثنائي، نلاحظه يربط ويفرّق بين الأختين، فكانتا مثل قضيبي سكة الحديد، اللذين يضمهما قطار واحد، ولكنهما لا يلتقيان، تتجاذبان بعطف وحنان، لتفترقا بأنانية وغيرة، وتنافس وتمايز، تجسّد كل منهما الأخرى على حياتها الأفضل، وتحاول كل منهما التستُّر على داخلية حياتها الكئيبة!

ولكن المدقق في الرواية، يلاحظ أن الأختين، تبدوان وكأنهما شخصية واحدة، تتشظى بين السعادة والتعاسة، وبين الزواج الفاشل عن حب، والزواج المستقر بمن لا تحب؛ منى التي تعيش زواجاً أسرياً مستقراً مع يوسف، داخل فلسطين، مع أنها لا تعشق زوجها، بل شخصاً آخر قبل الزواج، هو هشام، والذي لم تُظهر الرواية أية مظاهر عملية، لذلك العشق خارج الـ.... قد يكون مجرد تمنٍّ. وآمال التي تزوجت عن حب، برجل تاجر، اعتبرها نوعاً من النفوذ التجاري، ذلك لأنه تركها، بعد أن خلَّف منها ابنه جمال، وغادر بيت الزوجية،

وبين تنافس الأختين في الجمال وكِبَر السن، الذي يُضعف بهاء الطلعة، إنه صراع داخل النفس البشرية التي لا تعرف لماذا؟.... نقرأ: (... منى ظل لامرأة حملتها طويلاً في نفسي....... ولكنني آمال الأشهب؛ الصورة...!..... مخيفة هي الذات، متلونة... تتقمص آلاف الأشكال الغريبة، حتى لينكرها صاحبها!...... كيف تقاوم آمال أن تتبعثر وتتناثر شظايا؟.... هكذا درَّبت ذاتي، لأمنع تناثري إلى شظايا.... وحملتنا الأيام، كلاً على ضفة من النهر..... لابد أنها مثلي، تبحث فيّ عن الأخرى التي تعرف وتريد.... فإذ أنا ظل لظنون وتصورات لازمتها... تحاول اقتحام عالم موهوم لامرأة أخرى غير التي أمامها.... تنسمت عطري في ملابسها وجسدها.....) كل هذه العبارات توضح أنهما شخصيتان في جسد واحد، شخصية يمتزج فيها الحب مع الغيرة، والجهد مع التعب، والإخلاص مع الخيانة، وذلك لدرجة تقف الواحدة منهما على حافة التشظي إلى أختين متلاصقتين متصارعتين. وإلا لماذا كانت الشخصيتان أختين، متشابهتين في معطياتهما الزوجية، وحتى في خِلقَتهُما؛ جمال وحسام؟ المعطيات واحدة، وإن اختلفت المعاناة عند كل شخصية! والإنسان أحياناً يغار من نفسه، ويتنافس مع نفسه، ولذلك لا نستبعد كون الغيرة هنا تتفاعل داخل نفس بشرية واحدة، فالإنسان كثيراً ما يشعر أنه مظلوم. المقصود أن الإنسان يتفاعل داخل نفسه، فيثور ثم يهجم، ثم يجبن ويستكين فيخضع، وقد يجد نفسه في النهاية قاتلاً! وهذا يؤكد وجهة نظري في احتمالية كون ذلك الصراع ليس بين أختين، وإنما داخل نفس واحدة، لاحظوا قولها: (دفنت وجهي في شعرها.... خيّل إلي أن التي ترتجف بين ذراعي، وهي ذاتي الأخرى).

.... قد يكون التنافس ليس بين أختين، وإنما داخل نفس بشرية واحدة، هكذا قال غاندي: (على الإنسان أن يتنافس مع نفسه)..... وتفسير كلامه هو أنه إذا كان إيرادك اليوم مثلاً خمسة دنانير، فلتفكر غداً بالمنافسة مع نفسك، لتحصل على ستة. فما بالك بالتنافس ما بين الأختين، أو التنافس داخل الشخصية الواحدة حسب... غاندي؟

وعن معاناتهما الحياتية قبل وبعد الزواج، تحس في لحظات أنك تقرأ رواية نسوية، لا تتقن سرد أحاسيسها، سوى امرأة مثل ليلى الأطرش (...... أما المرأة فتظل ذلك المخلوق الذي يتعاظم إحساسه بالأنوثة في اشتداد الخطر!.... وحين تعلقت به ضارعة، وحدنا في غرفتنا........ فسار فوقي ورحل.... كل فتاة تستطيع أن تميز نظرة شاب، إذا ما توقف عليها، هل هو الحس الأنثوي، أم هي غريزة مخلوقة خفية، قادرة على تلقُّط إعجاب الذكر؟..... وكنت أحتاج لمن يفتح صدفتي بجرأة السكين، ولمعان حدِّها.... رغبة منه في (اقتنائي)، وإصراري على الفوز به..... تحرّش بي يوسف خطيب أختي.... ولهذا نجحت كمحامية، في الدفاع عن قضايا النساء، وأبليت في تلك؛ الخاصة بالتحرش بالصغيرات!..... كان عادل يريدني أماً لأبنائه، وكنت أريد أن أكون أنا وأماً..... وأحببت أن أكون أماً وزوجة، فأرادني امرأته فقط!.... لم يفهم عادل أن الحمل والولادة، تؤكدان دوري الأنثوي، وخضوعي له.... إن السنوات تحبل وتتوالد... أنا مكتئبة منذ تزوجت.... ولم تجربي منذ اللحظة الأولى أن تتخلي عن جسدك للآخرين... تحملينه... يُحسب عليك، بينما هو ملك لهم، يفعلون به ما يشاءون!...... كانوا بالقرب من المحكمة... ينادون... طلاق..... زواج..... نفقة ولاية وصاية.... متعة...!) كل هذه الأحاسيس لا يمكن أن يسردها لنا رجل، لم يعش دور المرأة. روايات ليلى

الأطرش، تشعرك بأنه هنالك حاجة ماسة للأدب النسوي، الذي يفتح لنا أبواباً موصدة، على عالم المرأة، الغامض على الرجل، حتى ولو ادّعى أنه يسيطر عليها، ويخترق جسدها، ولكنه لا يستطيع أن يخترق تلافيف عقلها المسيّج بهالات لا نهاية لها من الأقنعة والحجابات الحاجزة!

وعن أحاسيس الزوجة تجاه الزواج والحب، تقول منى: (لحظة واحدة جثم فيها يوسف فوقي، فأسدل الستارة على ما كنت، وربطني إليه بقيّد خفي، واختنقت برائحة الأثاث الجديد..... كيف قبلت أمي أن تسلمني إلى يوسف، وقد رجوتها أن لا تفعل؟ انتظمت أنفاس يوسف، وانغرست صورة هشام في الخاطر والذهن.... خروج يوسف من الحمّام.... تمنيت أن يخرج هشام بدلاً منه.... قفز يوسف إلى خوفي...!...... أردت أن أسال آمال سؤالاً واضحاً عن فشلها رغم حبها....) .... هذه الأحاسيس لا يستطيع رجل أن يكتبها، حتى ولو كان الشاعر نزار قباني.... ولهذا فنحن كقرّاء سواء كنا رجالاً أم نساءً، محتاجون لروائية مثل ليلى، لتدخلنا في هذا العالم السري في شرقنا العربي، صاحب الحرملك وال.....

ولكنك تندهش وتلوم ليلى على كتابتها، حين تلاحظ أن منى القادمة من فلسطين، لا تمثل أفكار الشاعر الفلسطيني، فتكتب كلمات باهتة عن الانتفاضة، وقد نعذرها في ذلك، فهي لا تصور مجتمع الشارع الفلسطيني، بل تصور طبقة برجوازية، من التجار، الذين لا يمثلون نفس الشارع العام، في تصديه للعدوان الغاشم من قبل كلٍّ...... على الفلسطينيين، والذين لا يملكون الأسلحة، فيرجمون الدبابات الإسرائيلية بأظافرهم..... ولكن شخصيات الرواية البرجوازية لا تعيش الحدث، أو تعيشه بالمقلوب، ويبدو أن ليلى لا تملك إلا أن تصور هروب هذه الطبقة بأبنائها، وإلى أين؟ إلى الخصم والحكم؛ أمريكا! حين تقول: (وصالون التجميل في الانتفاضة صار يثير الأسى..... في بداية الاحتلال، اشتغلنا شغل!... وحين ابتدأت الانتفاضة كله توقف.... كنا نحرص ألا يخرج حسام مع شباب الانتفاضة.... ولهذا السبب أصبِّر نفسي على فراقه، وأحتمل فكرة سفره إلى أمريكا..... والله يا آمال.... الانتفاضة قصرت عمرنا... لولا الانتفاضة لما سمحت له بالدراسة في الخارج.... أنا ووالد حسام، نمنعه من المشاركة في المواجهات...!.... نخاف على خروج حسام من (الجنود والانتفاضة)... ولا نسمح له بالخروج وحده....)..... لا نتوقع من ليلى أن تقع في مطب كهذا.... وأن تضع الجنود المحتلين، وشباب الانتفاضة، في سلة واحدة! قد تكون تسخر من طبقة التجار، والمرفهين الفلسطينيين، الذين ليست لهم علاقة بالموضوع، ولكن على أية حال، فالطرح هنا ليس في مكانه، ذلك لأن أهل الانتفاضة أنفسهم يقولون بعد السنة الرابعة للانتفاضة الثانية، إن المواجهة مع العدو المحتل هي قدرهم، وإنهم لن يستسلموا......! ويقول إيرنست همنجواي، في رواية (العجوز البحر) قد يحطّم الرجل، ولكنه لا ينهزم، فما بالك بشعب هذا قدره!

وتشعرنا الساردة منى، أن الرجل أيضاً ضعيف أمام المرأة، وأن أنوثة المرأة هي أيضاً نوع من السيطرة، ها هي منى تقول: (ولابد أن تتأهب المرأة حين يأتيها زوجها حائراً مدارياً خوفه وجزعه، فيركن إلى حضنها، يستر فيه ضعف الرجولة، من الخطر الداهم). وهذه حقيقة يرفض غرور الرجل إبرازها في رواياته، ولكن أحاسيس المرأة، تكشف المستور، فإذا كانت المرأة تخاف بطش الزوج مرة في العمر، فإن الزوج يُبطَش به كل يوم في العمل، وفي السوق، وفي الإدارة، وفي المعارك، وعند ضريبة الدخل، وأمام محاسب فواتير الكهرباء والماء

والهاتف، و............ فواتير لا حصر لها، وضعف الرجولة من الخطر الداهم، موجود دائماً عند حارس المستودع، وعسكري الأمن، وقائد الكتيبة، وسائق الأجرة، وعند أكبر مقاول أو تاجر، وعند كل رجل يضع قدميه على قارعة الطريق،..... الخطر الداهم لقلب الرجل، يجعل المرأة عند ليلى الأطرش، تتأهب لتداري خوفه وجزعه في حضنها،.......... يقول تعالى في ذلك: ﴿وخلقنا لكم من أنفسهكم أزواجاً لتسكنوا إليها.....﴾ والسكون إلى الزوجة، يعني الهدوء والطمأنينة بين أحضانها، الطمأنينة من ماذا؟ من الخطر الداهم الذي اتبعته ليلى في التحليل والتفسير، وسبر الأغوار، وهنا ندرك روعة كتابتها النفسية الاجتماعية المميزة.

ونلاحظ ببساطة الأسلوب. وجمال اللغة، والطرح المباشر للأفكار، الذي يميّز كتابات ليلى، فيجعل قراءتها ممتعة مسلية سهلة التناول، خاصة حين تمزجه مع الأمثال العامية (وقهر وسمّة بَدَن عالفاضي) أو حين تقول: (وافق شنٌّ طبقة).

وعن الغيرة بين الأختين، نقرأ على لسان منى: (إنه التنافس بيننا... وعينا فوجدناه، وظل ينمو دون أن نملك القدرة على اقتلاعه!.... قالت لي خادمتها: . أنت مختلفة عن السيدة آمال، فلامست ما أحب!..... هل يلح على آمال ذلك الصراع الخفي بينكما؟ آمال معقّدة... تغار منك أنك أجمل منها....... وتتعذبين بإنجازاتها المترفعة...!..... حظوظ! أعطاها الحظ وقصَّر معي!).

ومنذ بداية الرواية تُشعرها الأختان بأن جمال جسد المرأة، هو القضية رقم واحد في حياة المرأة (طافت على الجسد المرهق بعرق الصيف، ثم على ترهّل الصدر، وبروز البطن، وامتلاء الأرداف، فازدادت ضيقاً..... لا ترضعيه أكثر من شهرين، وإذا تجاوزت ذلك، ستخسرين قوامك، ويتهدَّل صدرك!...... وحين يتوقف انهمار حجارة المقاومة، تتسلل النساء إلى الصالون على استحياء.... على الأقل الواحدة منا تموت جميلة...... أما المرأة فتظل ذلك المخلوق الذي يتعاظم إحساسه بالأنوثة في اشتداد الخطر!)..... ألم أقل لكم إنها رواية نسوية فريدة من نوعها؟

وفي الرواية تمرّد الأنثى على سيطرة، أو سيادة أو هيمنة الرجل، من قبل كل من الأختين؛ حيث تقرأ: (حين غسلت قدميه وعطّرتهما، ولكنني تقلبت بجانبه طويلاً تلك الليلة، أجلد نفسي بسياط اللوم... كيف فعلت ذلك؟...... كانت آمال تردّد بيت الشعر القائل:

ما كانت الحسناء ترفع سترها لو أن في هذه الجموع رجالا!

.... منذ ليلتي الأولى انتظرت أن يقترب خاشعاً، أن يزيل الطرحة.... فأزحت طرحتي..... هل أردت أن أحرمه اللحظة؟...... فكيف سمحت ليوسف أن يفلت بما ارتكب؟......... وأعجز عن خلع ثوب المحاماة في السرير...... وصار عادل تاجراً، يُتقن حتى امتلاك البشر!......... بل عيون الرجال فارغة لا تشبع!).

رواية جميلة استطاعت ليلى من خلالها سبر أغوار المرأة، وعرض حالها على صفحات الرواية، فسطرت لنا الأدب الأكثر إثارة، في فضح الذات النسوية الإنسانية، وتعريتها أمام طلاب العلوم الإنسانية، ولم لا؟ أليس اسمه؛ علم النفس الاجتماعي؟ أستطيع بكل جرأة، أن أدّعي بأن الرواية تصلح لأن تدرس كمادة جامعية، من

مواد كلية علم النفس الاجتماعي، ولكن الروائية مؤخراً أبلغتني أن الرواية قد دُرِّست في كلية الآداب بالجامعة الأردنية، في قسمي اللغة العربية والإنجليزية.

عمان. 3. 11. 2004

صبحي فحماوي . الأردن

***

قراءات

* قصص العدد الماضي..محمد قرانيا

قصص العدد الماضي

ضمّ العدد 404 من مجلة الموقف الأدبي الصادر في شهر كانون الأول عام 2004 القصص السبع الآتية:

1 . مرايا. قصة: هدية حسين . العراق.

2 . مفتاح صدئ. قصة: شادي قيس نصير . سورية.

3 . قداسة. قصة: مفلح العدوان . الأردن.

4 . سبق صحفي. قصة: عبد الرحمن حمادي – سورية.

5 . مزحة العمر . قصة: محمد بسام سرميني . سورية.

6 . وجدت قدري. قصة: عوض سعود عوض . فلسطين.

7 . قبل الرحيل الوشيك. قصة: سامر أنور الشمالي . سورية.

أولاً: قصة: مرايا. لـ "هدية حسين"

من النادر أن تقرأ قصة لأديب عراقي وتقف فيها على شيء من الأمل والحب والفرح، فعلى مدى ربع قرن الأخير، وتحديداً منذ عام 1980 والأديب العراقي يكتب عمّا يعانيه العراق المثقل بحمولات السياسة الدامية، والتي عبّر عنها عبد الرحمن منيف في روايته الأولى (شرق المتوسط) ثمّ توالى بعدها المسح القمعي في كتابات عبد الستار ناصر وعبد الرحمن مجيد الربيعي وآمال الزهاوي وهدية حسين ومئات الكتاب الذين لا تزال أقدامهم متجذرة في أرض الرافدين، أو الذين اقتلعوا منها ونُثروا في الشتات لكن جذورهم ظلت فيها، فأخذوا يحنون للوطن حنيناً لم يعرفه المهجريون الأوائل.

إن قصة "مرايا" واحدة من القصص التي تنقل لوناً واحداً من ألوان المواجع الذاتية الناجمة عن القمع العام، ومن ثمّ الخوف الذي سكن كيان المواطن الحيادي، ولكن حتّى الحياد غير مأمون العواقب، فطالما أنك لست مع السلطة، فأنت ضدها، ولا يكفي السارد أن يقول (نعم) حيث يريدون، و(كلا) عندما يرفضون، ولا ينقذه من مخالب السلطة انعزاله وعدم مخالطته الغرباء والتجاؤه إلى بيته، فهو مطارد حتّى داخل منزله..

اعتمدت الكاتبة على تقنية المرآة للتعبير عن معاناة شخصيتها، فالمرآة وسيلة فنية هامة تعكس ملامح الشخصية، وتنقل ما في الداخل الإنساني إلى السطح، وهي بذلك تتحوّل إلى شخصية قصصية تغني الحدث، وتحقق تصاعد خطه الدرامي، ولم تكتف الكاتبة بمرآة واحدة . وهي من الأدوات النسوية الملازمة للمرأة . وإنما جعلتها مرايا متعددة، بغية الإحاطة بحالات الشخصية الرئيسية في جميع أحوالها، وفي كافة حركاتها، وجعلتها

مثبتةً على الجدران في الأماكن التي تحل فيها/ سواء العامة منها كالمقهى، والخاصة أيضاً كالمنزل.

لقد وظفت الكاتبة المرآة توظيفاً عالياً، فعبّرت عن وجهة نظرها في السياسة وأنظمة الحكم وخلل المجتمع، وعكست آراء الشخصية وهواجسها ونظرتها إلى الحياة والناس والكون الضيق جداً الذي يحاصرها بأشباحه. فتكشف المرآة دور (رجل الأمن) الذي يقبع في داخل المواطن العربي، لا ليرصد حركاته وأقواله فحسب، وإنما ليرصد أفكاره وأحلامه فيحاسبه عليها.. وهذا ما دفع الشخصية القصصية إلى رسم خطة للمواجهة المضادة على الرغم من الخط الحيادي الذي التزمت به، فما كان منها في النهاية إلا أن اختارت فأساً حادة، وقبعت في زاوية من المنزل تنتظر التابع /القرين/ الشبح/ الظل/ الجار/ المخبر.. لتنهال عليه ضرباً "كنت قد درست الأمر من جميع جوانبه واحتمالات فشله، ثمّ إذا ما تمّ كل شيء حسب الخطة التي وضعتها، فثمة مشكلة تتعلق بالجثة.. أين سأخفيها؟!. لم يستغرق الأمر سوى دقائق.. حفرت تحت السرير حفرة عميقةً. سأطمر الجثة فيها، ثمّ أعيد ترتيب البلاط، وحتى لا يقلقني شبحه سأغير غرفة نومي...".

حاولت الكاتبة تقديم لوحة قصصية متشحة بالقتامة، لرجل يسكن الخوف في كيانه، جسدته من خلال حركاته وسكناته، فجاءت القصة أشبه بسيرة ذاتية حفلت باستذكارات واسترجاعات متعددة، لعل أشدها رسوخاً في ذهن الرجل/ شخصية القصة الوحيدة، ذكريات الزوجة الراحلة التي كان اهتمامها بالمرآة لا حدود له، حيث يعود ولعها بها إلى أيام الزواج الأولى حين "ثبتت مرآة طويلة في أحد جدران الحمام وقالت وقتها: هكذا يمكنني أن أرى جسدي عندما أتعرى فأحافظ على تناسقه..

كانت تلك أول مرآة تلتها مرايا أخرى.. واحدة عند المدخل لترى هندامها قبل الخروج من البيت، وأخرج في غرفة النوم مقابل سريرنا، ومعروف ما كانت ترمي إليه..".

إن القصة كمئات القصص العراقي تغرق في التعبير عن المعاناة الإنسانية التي يعاني منها الإنسان في وطنه المشرقي، فبدا أمام جبروت السلطة إنساناً مقموعاً هشاً مزوراً من الخارج، مسكوناً في الداخل، وهو كإنسان "مدن الملح" الذي ما إن تهطل عليه أمطار السلطة حتّى يذوب ويتلاشى، مع أن الكاتبة حاولت أن تضفي على رجل قصتها الحيادي . الأرمل المتقاعد . شيئاً من ملامح المقاومة والرفض، فجعلته ينتفض في النهاية ويثور على جلاديه ومطارديه، ولكن انتفاضته لم تكن أكثر من انتفاضة الديك المذبوح، فينقضّ على الشبح يهشم رأسه بفأسه، لكنه يكتشف أنه لم يهشم سوى رأس نفسه، أو بصورة أدق/ هشم مراياه: "تملكتني حالة جنونية، فرحت أضرب في الزوايا جميعها، وكنت في هذه اللحظات العصيبة قد وصلت إلى د رجة الإنهاك فسقطت مغشياً عليّ، ولم أصح إلاّ والشمس تتسلل من النافذة.. كان جسدي متخشباً ورأسي محشواً بالغثيان، فيما صوت جاري يأتي مثل صدى بعيد.. ولا أدري لماذا كانت جميع المرايا مهشمة.. رحت أزحف على الزجاج المهشم، ثمّ غفوت إغفاءة أبدية..".

القصة تحمل حدّة المعاناة، ولكن القارئ يتمنى لو أن الكاتبة لم تلجأ إلى صيغة المتكلم الذكَرية، واعتمدت أسلوب الغائب، بغية مطابقة الصورة بين اسمها ككاتبة، وبطولة القصة التي يقوم بها رجل تصف حركاته، وتتحدّث باسمه..

ثانياً. قصة: مفتاح صدئ. لشادي قيس نصير"

تجنح قصة (مفتاح صدئ) إلى الترميز على الرغم من أن مجريات حدثها واقعية، ومغرقة في واقعيتها المحلية

التي تنقل القارئ إلى جو المنزل الشعبي الموروث الذي تسكن فيه الأسرة، ومن ثمّ الأولاد والأحفاد، وتتجلى مسحتها الواقعية في حب الإطلاع الذي دفع الولد للوقوف على سر الغرفة المقفلة الواقعة بين داره ودور أعمامه، ويرسم ملامح المكان وأبعاده، ليحدد موقع الغرفة العفنة التي تسكنها الأشباح كما يشاع.

لقد وقع مفتاح الغرفة على حين غفلة في يد السارد، فأخذه وانطلق إلى الغرفة، وما إن فتح بابها حتّى وجد نفسه يقف أمام سرداب طويل، والظلام يلف كل شيء، ثمّ بعد خطوتين جاء صوت ضعيف مرتجف يحمل كثيراً من الخوف والقلق متسائلاً "هل حان وقت الطعام يا أخي؟".

وهنا تعقد الدهشة لسان السارد، ثمّ ينكشف شيئاً فشيئاً ما كان يثير فضوله، حين يرى على بقايا الضوء المتسرب إلى الغرفة ملامح وجه عمته المشوه.. ثمّ ما يلبث أن يعود إلى أبيه الذي كان يبحث عن المفتاح، وهنا ينتهي الخط الواقعي الدرامي الذي سارت في مساره القصة.

أمّا الترميز فقد عمد الكاتب إلى الابتداء به مركزاً على اللون الأزرق والفيروزي "أغرب ما في مدينتي لون البحر الممتد إلى اللانهاية، الذي يشاطر والدي بلون عينيه، في نهاية فسحة الدار السماوية".

إن هذا السطر الاستهلالي للقصة يحتوي على ثلاثة ترميزات لونية (لون البحر) و(لون عيني الأب) و(لون السماء) وهذا الاستهلال اللوني حرص الكاتب على أن يجعله في خاتمة القصة أيضاً، فالابن الذي اكتشف العمة المشوّهة في سجنها، يهرب من بطش أبيه إلى مكان معلّق بين السماء الزرقاء والبحر الأزرق، ويلح على أن نهايته "ستكون إحدى الصخور المختبئة تحت المياه الفيروزية، وستشهد النوارس على ذلك، سأضمّك أيها البحر الكبير، سأتعرف إلى سر لونك، وسيكون اللون الفيروزي آخر شيء يراني، كما كانت عينا والدي الطبيب الكبير أول عينين فيروزيتين تشاهدانني عند ولادتي".

وهنا لا بد من أن يتساءل القارئ الذي لم يستطع الوقوف على مدلول الرمز، والرمز شيء هام في الفن القصصي ذي البنية الرمزية الدالّة على فكرة واحدة، لأنه يجمع ما بين الحدث والشخصية، تُرى ماذا يقصد الكاتب من هذا الترميز؟. ولماذا اللون الأزرق تحديداً؟. هل لأنه أكثر الألوان انتشاراً في الطبيعة، بوصفه لون السماء ولو البحار؟. أم لأنه لون الدم الملكي؟. أم غير هذا وذاك، وهو في القرآن الكريم اللون الوحيد الذي ورد ذكره مرة واحدة من دون بقية الألوان الرئيسة في وصف المجرمين ﴿يوم يُنفخ في الصور ونحشر المجرمين يومئذٍ زرقا﴾ سورة طه، آية: 102. أي زرق العيون فيما يراه بعض المفسّرين، أو زرق الوجوه من الكدر والغمّ فيما يراه آخرون، وهو الأرجح. وعلى أيّ حال، فإن الزرقة تحمل ها هنا دلالة سلبية بخلاف ما هو سائد بين معظم الناس من أنها تعبير عن الصفاء والانفساح والبرودة والنقاء بسبب اقترانها بزرقة البحر والسماء.. لكن هذا لم يمنع من توظيف بعض الجماعات للون نفسه، في دائرة الشرّ والسوء والخفاء، فيقولون الجن الأزرق والذباب الأزرق.. إلى آخره.. أم ترانا ابتعدنا كثيراً عمّا يبتغيه الكاتب من ترميزه، وما يمكن أن ترمي إليه الدلالات والإيحاءات؟.

هذه التساؤلات تقودنا إلى جدوى الرمز القصصي ووظيفته وماهيته، وهذا ما لم أستطع كقارئ للقصة مثنى وثلاث ورباع أن أكتشفه، فهل هناك بُعدٌ اجتماعي أو وطني أو سياسي وراء ترميز (أخت الأب) السجينة ذات الوجه المشوه، ولماذا كان إخوتها سجانيها؟ ولماذا الغرفة المظلمة العفنة؟ وما معنى أنها تقع بين دار السارد، ودور أعمامه؟ ولماذا الشجرة رمز النماء والخصب وجدت على باب الغرفة المظلمة؟ ولماذا كان البحر

والزرقة الفيروزية هما الملاذ الأخير للولد الذي اكتشف السّر؟!..

إنها أسئلة كثيرة وكبيرة على قصة قصيرة لم تتجاوز الصفحة وبضع الصفحة؟!.. على الرغم من أن أسلوبها شائق، ولكن..

ثالثاً. قصة: قداسة لـ "مفلح العدوان"

إن من الصعوبة بمكان في الفن القصصي أن يتحوّل الكاتب من التعبير بالكلمات إلى نحات ينحت الحجر بالمطرقة والإزميل، وهذا ما اشتغلت عليه القصة في تقنية رمزية بالغة الرهافة، حيث عمل الكاتب على تجسيد عمله الفني من خلال الكتلة الحجرية، فألبسها لبوساً واقعياً تعبيراً عن كتم الحرية، وتمجيد الصنمية، فالحجر يحس ويتحرك ويكبر ويتوالد وتنحني له الرؤوس، ولكن ليس كانحناء (بجماليون) الذي صنعه النحات الإغريقي، فلما استوى تمثالاً مكتملاً، ظل يتمسح به ويتعبد في محراب جماله حتّى نطق، فتكلم الحجر وتدفق الجمال منه، وهكذا كانت تماثيل الخصب والينبوع وسواها رموزاً للانعتاق والفن والجمال، وهو الجانب المغاير لمفهوم الحرية، وعلاقتها بالسلطة/ الصنم، وهذا تقليد مشرقي كان سائداً في مرحلة زمنية عبد فيها العرب الأصنام، مع يقينهم بأنها لا تسمن ولا تغني من جوع، وقد أتى القرآن الكريم على ذلك ﴿ما نعبدهم إلاّ ليقربونا إلى الله زلفى﴾ سورة الزمر. الآية 3. على خلاف أعراب اليوم الذين يصنعون التمثال من البشر ويقدسونه، لا لأنه يقربهم إلى الله زلفى كأعراب الجاهلية، وإنما لأنه يحكم بتكليف إلهي. على حدّ تعبير الرئيس الأمريكي بوش. وسواه. ولذلك أضفوا عليه صفة القداسة، وأتضعوا أمامه يتباركون به "صاروا يدعون للحجر بطول العمر وبالبقاء، فاكتمل الرأس والأطراف، وباقي الجسد، واستوى أمامهم عملاقاً أعظم من كل أحلام نومهم..

ازداد خوفاً لما رأوه، تلاشى نبضهم وهم متراصون كالصخرة أمامه.. تركهم السارد جامدين/ والتفت إلى الصخرة التي فتتها.. تأملها.. ومدّ لها يداً، فصارت تنبض.. لمسها، فتشكلت أجساداً برؤوس وأطراف.

ابتسم لها، فنهضت وتبعته بإجلال أمام جحوظ أعين الأجساد المتحجرة خوفاً".

والكاتب بهذه المفارقة الطريفة التي أنهى بها القصة، والتي يقلب فيها المعادلة، حيث يستحجر البشر والأحياء، وتنبض الأحجار الصماء بالحياة، إنما يدين المجتمع الراكد الذي خاف وركع واستجدى وتوسل وتحجّر على الرغم من أنه هو الذي صنعه وضخمه ثمّ انحنى له تقديساً وهلعاً.

القصة تقول أشياء سياسية كبيرة، وعلى الرغم من أن ترميزاتها واضحة إلا أنها في بعض الأحيان تتداخل في بعضها، فمن الحجر كانت الرموز الصنمية الوثنية، ومن الحجر الأسود كانت (الكعبة) المشرفة، ومن الحجر الفلسطيني كانت الانتفاضة، ومن الحجر كانت تماثيل الخصب والجمال.. ومع ذلك فالقصة لا تخرج عن إطار فكري بدا واضحاً في مخيلة الكاتب، فجسده تجسيداً رمزياً جميلاً.

رابعاً. قصة: سبق صحفي. لـ"عبد الرحمن حمادي"

تعيد هذه القصة إلى الأذهان جمالية القصة العربية الكلاسيكية بتقليديتها المحببة، حيث الحبكة الفنية المكتملة والمحافظة على الاستهلال والعرض والعقدة والخاتمة، فضلاً عن الأسلوب الذي مازج بين الفصحى والعامية المفصحة التي برع فيها الكاتب الراحل حسيب كيالي..

تتعرّض القصة لمسألة حيوية في حياتنا الثقافية، إذ تدخل بنا إلى إحدى مؤسساتنا الصحفية، وتسلط

الأضواء على شخصياتها النمطية المسؤولة، وتقف على طبيعة عملها الذي ينحاز دائماً إلى الخط الرسمي السائد، فرئيس التحرير المبجل . والكلمة تحمل قدراً كبيراً من السخرية . شخصية تعيش في برجها الفوقي، وتحرص دائماً على ألا تسيء إلى السلطة وتتجنب انتقادها، وهذا ما بنت عليه القصة حدثها وحبكتها، حيث يعتذر رئيس التحرير عن نشر المواد التي يكتبها أحد المحررين عن الفساد، ويطلب إليه أن يكتب في موضوعات مثيرة، ويهدده بالنقل من عمله كمحرر إلى بواب، فيشعر بالإحباط، ويغادر المدينة إلى قريته، وفي لحظة تفكّر وتدبّر، تخطر له فكرة سخيفة وهو متجه إلى صخرة على طريق القرية تستر عورته عن الأنظار، ما يلبث أن ينفذها. فيكتب موضوعاً عن الصخرة/ التمثال، وما إن تصل المادة إلى رئيس التحرير حتّى يستقبل صاحبها بغبطة ويكافئه بسخاء.

تدين القصة بهذه المفارقة الحية المجتمع بأكمله؛ السلطة الثقافية التي تريد من كاتبها أن يتحوّل إلى بوق لها، والشعب بجميع طبقاته الشعبية والمثقفة، حيث تتحول الصخرة في نظره ويقينه إلى رمز للخصب والخير والحب والعطاء، كما تحوّل التيس منذ أمد غير بعيد عنا إلى (أسطورة) فقصده الزوج العقيم والمرأة العاقر، والمريض الذي عجز الطب عن شفائه.

وتقف القصة . في جانب منها . على مدى ما تفعله الإشاعة في الناس، ومدى ما يسكن رؤوسهم من أوهام غيبية ليس لها أصل في الدين أو التاريخ أو العلم، فأهل القرية الذين بنوها بأنفسهم مع آبائهم يصدقون الأكذوبة التي تقول إنها قرية ملكية ضاربة في أعماق التاريخ.. والطبيب المتنور رمز العلم والحضارة يقول: "لقد زرت التمثال قبل يومين وأجريت عليه دراسات علمية، وقد اكتشفت أن التمثال يحتوي على مواد مشعة ذات تدفق مرتفع، والإشعاع الصادر من التمثال العجيب فيه مزايا طبية عجيبة، وقد كتبت عن هذه المزايا الطبية لإشعاعات التمثال بحثاً، اتفقت مع المبجل رئيس التحرير على نشره اعتباراً من عدد الغد على حلقات في الجريدة متزامنة مع نشره في مجلة (الطب الحديث) التي تصدرها جمعية الأطباء الأخصائيين. أنا أتحدث بلغة العلم يا أستاذ. اقرأ بحثي وستعرف الحقيقة. إنها لغة العلم يا أستاذ..".

لقد بدت جميع الشخصيات الشعبية والثقافية والعلمية شخصيات هشة جوفاء أشبه برجال (إليوت) الجوف، ولم تظهر في القصة شخصية إيجابية واحدة سوى شخصية السارد المقموع من السلطة الثقافية أولاً، ومن الشعب الجاهل ثانياً، فجعله الكاتب محرراً صحفياً يحرص على كرامة المهنة، ويعيش من أجل البحث عن الحقيقة، وهذا ما جعله يحجم عن تدبيج مقالات المديح، ويتنكب طريق المتاعب، والسردُ القصصي ينم عن إتقان الكاتب هذه المهنة، حين دفع شخصيته الرئيسية إلى الثورة على ما أثاره مقاله عن الصخرة/ التمثال، فاندفع إلى المبجل رئيس التحرير ليعترف له بالحقيقة، وليكشف عن حقيقة الصخرة/ الأكذوبة، ولو أدى به ذلك إلى إعادة مبلغ المكافأة الذي صرفه.. لكنه فوجئ بأن الناس قد صدقوا أكذوبته، وأنه لا يستطيع أن يغير شيئاً من الواقع الراكد والمتخلف الذي شل بركوده حتّى الرموز العلمية والثقافية.

القصة جيدة، وهي تعزف على الوتر الحساس في زمن استشرى فيه الفساد، وتعري زيف النزعة الفئوية المثقفة، والعلمية الدعية والمتطفلة.. وتنم عن خبرة وإطلاع ليس في مجال كتابة القصة فحسب، وإنما في متاهات الكواليس الصحفية والثقافية..

خامساً. قصة: مزحة العمر. لـ "محمد بسام سرميني"

تغلف كتابات محمد بسام سرميني المسحة الواقعية بصورة عامة، وهو في هذه القصة يتابع خطه الواقعي الاجتماعي، فيرصد حياة شريحة اجتماعية من الطبقة المرموقة، بدأها بالحديث عن صداقة حميمة بين طبيب مختص بأمراض القلب، ومهندس معماري مرموق، وكي تتوطّد هذه الصداقة مدى العمر، ينقل الكاتب عدواها إلى باقي أفراد الأسرة، فتغدو علاقة الزوجتين سمناً على عسل، لا غيرة ولا تنافس إلاّ في عالم الأزياء والأناقة والمكياج، وهو الحد الأدنى الذي تسمح به النساء في مثل هذه الأجواء، ولكي تزداد الصداقة إحكاماً وترابطاً، فإن الصديقين والزوجتين يتفقون على زواج ابن المهندس من بنت الطبيب، وقد سعد الرجلان بذلك، وهما يريان صداقتهما تتوّج بروابط المصاهرة والنسب، وتقام لذلك حفلة خطوبة لم تشهد لها المدينة مثيلاً.

لكن الفرحة لم تكتمل إذ يثور الشاب على سلوك خطيبته، فيرفض الاقتران بها، ولا تجدي المحاولات المتواصلة لزحزحته عن موقفه، وتفسخ الخطبة.. فتبهت العلاقة بين الأسرتين، وتنقضي عشرون عاماً، يحاول بعدها الأصدقاء إعادة لقاء الصديقين مع بعضهما. إذ لم يعد في العمر متسع، لذلك يحتالان بحيلة من جنس المهنة لجمعهما، فيخبرون الطبيب بأن صديقه المهندس . بالاتفاق معه . مريض، فيضطر لعيادته، وبمشهدية مسرحية يدخل الطبيب غرفة صديقه المتمارض، ويطول بقاؤه عنده، عندئذٍ ينتاب شيء من القلق صفوف الأصدقاء المنتظرين، وهم ينتظرون انكشاف اللعبة وعودة الصداقة الحميمة، ولكنهم يفاجؤون بالباب يفتح ببطء شديد، وترصد كاميرا مجهولة لقطة داخلية ليلية حيث يخرج الدكتور سامر مطاطئ الرأس ودموعه تغسل وجهه. ينتحب، فيهتز البلاط تحت قدميه: "مات أسامة/ المهندس يا شباب، مات دون أن أسمع منه ولو كلمة واحدة..".

إن هذه الخاتمة التراجيدية كانت قاسية جداً، ولا أدري كيف تجرأ الكاتب على (إماتة) الصديق في لحظة المصالحة، التي كان الأصدقاء يعدونها لعودة المياه إلى مجاريها، وكانوا يأملون أن يشبك الفرح نسيجه على قلبي الصديقين بعد طول انقطاع، فإذا المخرج/ الكاتب يصدم جمهوره بهذه النهاية المأساوية التي جعلت (المزاح) يكلف الإنسان حياته!.

سادساً. قصة: وجدت قدري. لـ "عوض سعود عوض"

عند الانتهاء من قراءة القصة تساءلت كقارئ يعشق الفن القصصي، ما الذي يريد الكاتب أن يقوله في قصته؟. وخرجت بانطباع مؤداه أنني لم أقر قصة قصيرة، وإنما قرأت مخططاً أو مشروعاً لرواية تتجاوز الزمن وتُدخل شخصيتها الرئيسية (المرأة) في أحداث متعددة من زواج وسهر وصخب وخيانة وحرية ودعارة وسجن وطلاق وحب حقيقي، ومن ثمّ الانتظار للزواج من شاب/ شرطي تعاطف مع المرأة المتعهرة فدخل بسببها السجن..

لقد أتى الكاتب على عدد من الحالات التي تعيش فيها المرأة المتحررة داخل مجتمعها، فوقف على معاناتها، وهو يحمل مبضع الجراح الأخلاقي، ليشرح به جسد فئة متحللة من المجتمع، لكن هذا المنظور القيمي كان خافتاً أمام الانزلاقات الكثيرة التي انزلقت إليها المرأة، فأراد أن يعاقبها أو يطهرها، لكن إطالة الزمن الذي رصد فيه الأحداث المتعددة جعل القيمة الخلقية تبهت، فالصحوة التي أصابت المرأة جاءت متأخرة، بعد أن تمرغ جسدها في الوحل، فكانت عقوبة السجن غير مجدية في إصلاحها، فهي على الرغم من تمردها على

زوجها، ورفضها الاندفاع نحو ممارسة الجنس مع الآخرين لتحقيق رغباته، نجدها في الوقت نفسه، ما إن تخرج من السجن حتّى تجد نفسها مندفعة لتكافئ الشرطي الذي عمل على إخفاء ملف قضيتها، وذلك بتمكينه من الوصول إلى جسدها" ترتاح كفها في كفه، تتطلع إلى وجهه، تبتسم ويبتسم هو أيضاً. يسيران إلى المجهول. النور يرسم خطاها عبر الدروب. عبر الأشجار. أشواك السياج تغدو وروداً ترحب بهما. يشد على يدها. كفها تتواطأ وتنسى ذاتها. ترتعش الكلمات على لسانها. تحاول سبر أغواره. تبدو مرتاحة، وملامحها هادئة، وثقتها بذاتها تزداد. تابعا سيرهما. خصرها يضحك وهي تتمايل على إيقاعات يده التي احتوت رقصاتها، وفي مكان بعيد، حيث لا أحد سواهما، جذبها إلى صدره، فوهبته قبلة وقالت:

ـ أنا لك منذ الآن..".

إن إدانة الكاتب حرية المرأة المنفلتة واضحة من خلال الإيقاع بها في نتائج عملها، ولكن ذلك لم يكن ذا بال يذكر في سلوك المرأة التي نشأت على الحرية غير المنضبطة، فالمرأة التي ضبطت تمارس الدعارة، ثمّ آلت على نفسها أن تغدو شريفة بعد السجن، نراها تسلّم نفسها سجانها وهي لا تزال على ذمة زوجها.. ولعل السجن هنا لم يكن نقيضاً للحرية، ولم يكن مطهراً، لأن المرأة ما إن تفلت من السجن المادي حتّى تتمرد على السجن النفسي، فتطلّق من زوجها، وتمضي الوقت أمام القضبان حاملة حقيبتها بانجراف وراء الهوى والعاطفة، بعيداً عن الفكر والمنطق، تنتظر سجانها الموقوف بسببها، وإذا كانت هي قد خانت شرف الزوجية، فقد خان هو الآخر شرف مهنة السجان.

سابعاً: قصة: قبل الرحيل الوشيك. لـ"سامر أنور الشمالي"

هذه القصة ذات نكهة خاصة، تنبع خصوصيتها من اهتمام الكهولة التي وصلت إليها الشخصيتان الاغترابيتان اللتان تستمدان نسغ حياتهما من مرحلة الشباب/ تلك المرحلة الجميلة من العمر، ومع أن شخصيتي القصة متقدمان في السن، وينتظران انقضاء ما تبقى من عمرهما ببرودة سكنت جوانحهما، بسبب طبيعة الحياة التي تستوطن المجتمع العربي، فإن القصة تنبش المواجع، وتنير المرحلة الحزينة من شبابهما الغض. وهذا مغاير لما تواضعت عليه القصة العربية بصورة عامة، والتي عهدنا فيها شباب هذه المرحلة يذخرون بالعطاء فتنداح عواطفهم بغير حدود، ثمّ يستجرها الكهول للتعويض عن شيخوختهم المنهكة، وتناسي أشباحها المخيفة.

تبدأ القصة بمشهد فتاة في محطة قطار، تبحث عن مكان خالٍ تجلس فيه ريثما يحين موعد سفرها، وبعد لأيٍ تسمع رجلاً يدعوها للجلوس على كرسي شاغر وطاولة مشتركة.

كان الرجل يتمعن في ملامحها، وتغوص نظراته في جسدها يستعيد زمن الشباب، مما جعلها تحس بوقع نظراته عليها، فتهمّ بالنهوض، لكنه بالتفاتة رومانسية استبقاها برجاء حار.. وأعادها إلى عهد الصبا، فذكّرها بأنه كان زميلها في الجامعة، واعترف بأنه كان يحبها، وأنه كان يحمل في جيبه رسالة حب كتبها إليها عندما ألقي عليه القبض، وهو يوزع المنشورات المحشوة بالشعارات.

إن الكاتب يشتغل على المرتكز الفكري في قصته، ويحمّل شخصيتيه؛ الرجل والمرأة، وعياً متقدماً أو تقدمياً، فهما جامعيان، والشاب كان ضمن تنظيم حزبي، وقد أودع السجن بسبب نزوعه الثوري. والفتاة لم تتزوج لأنها كانت تحمل وعياً متقدماً بحرية المرأة واستقلالها، ولكنها لم تستطع أن تحصل على شيء من هذه

الحرية، حيث تظل خاضعة للنظام البطريركي الذي تدينه، وهذا ما جعلها شخصية سلبية، لم تُجدها ثقافتها، ولم تستفد من وعيها في الوصول إلى أبسط حقوقها كفتاة متنورة، وقد تجلت سلبيتها في انتهاج حياة انهزامية، فقررت من البداية عدم الاقتران برجل، وامتنعت عن الزواج لأنها تخاف أن يكون زمام أمرها بيد الرجل الذي يمكن أن يمتهن كرامتها، وقد كونت فكرتها السوداء هذه عن أبيها الذي كان يستخدم العنف مع أمها، وأخيها الذي يراها أقل منه مكانةً... وهنا تلتقي الشخصيتان في الوعي السلبي، وقد دفعا غالياً ثمن ذلك، فكان السجن المادي للرجل، والسجن المعنوي للفتاة التي سجنت نفسها داخل أفكارها التي كونتها عن علاقة الرجل بالمرأة:

". ألا تعرف أن أمي ماتت من كثرة ما كان أبي يضربها بحذائه العتيق على رأسها!.

وأردفت والدموع قد اختلجت في عينيها اللتين تبحثان عن شيء مفقود، ربما يشبه لون المطر الذي يهطل بغزارة خارج المكان المسقوف:

. لم أستطع سوى أن أطلق ضحكة داعرة عندما سمعت أن أبي الذي كان يضربني أيضاً دونما أدنى شفقة، قد دهسته سيارة فمات.. ولكن أخي الكبير ضربني وقتها حتّى كسرت إحدى أسناني.. فهربت من المنزل ولم أعد حتّى الآن.. لأن مذاق الدم المالح ما زال عالقاً بلساني حتّى اليوم".

وقفت القصة عند الملامح الخارجية والداخلية للشخصيتين، الذكورة المقموعة سياسياً، والأنوثة المضطهدة أبوياً. فأم الفتاة قضت نحبها نتيجة عنف أبيها، لذلك حملت الفتاة عقدتها، فامتنعت عن الزواج خوفاً من أن تلاقي مصير أمها على يد الرجل، ولذلك قررت العيش عزباء مع زميلتها، والشاب خرج من السجن بعاهة دائمة، وقفت عليها الفتاة في آخر لحظات اللقاء حين نهض متوكئاً على عصاه، وقد أحسن الكاتب حين جعل اللقاء يتم في محطة القطارات، في ترميز إلى عمر الشخصية وحياتها التي لم تكن سوى محطة سفر مؤقتة، لكنها مؤلمة، حيث اتجه الشاب إلى القطار المسافر إلى خارج الوطن، بينما اتجهت المرأة إلى القطار المسافر إلى الداخل. وسارا في اتجاهين متعاكسين، وسط الدموع والحزن، في إدانة عفوية للقيم السائدة في المجتمع، وهذا ما جعل القصة تدور في إطار مرحلة الشباب التي تتحدد معها مسيرة العمر. وتؤثر في الشخصية حتّى النهاية.

في هذه القصة نقف على ملامح اغتراب الشخصية الشابة (الذكورة والأنوثة) والاغتراب يعدّ ظاهرة إنسانية، عرفتها جميع الثقافات والمجتمعات، وقد ارتبط هذا المفهوم بأهمّ روّاد الحركات الفكرية التي انعكست رؤاهم الثقافية والدينية على تفسيره، فكان لدى "هيجل/ ماكس" تعبيراً عن عجز الإنسان عن تحقيق ذاته، ولكنه في القصة لم يكن اغتراباً إيجابياً، لأن الشخصية استسلمت للواقع، ولم تعمل على التمرد عليه، على الرغم من اقتناعها بظلمه، وخطأ معاييره، والشخصية القصصية المثقفة والإيجابية تحاول دائماً أن تثبت شيئاً من وعيها في مسيرة الحدث، وتعمل على تحويل الواقع وتنوير المكان الذي تصطدم فيه، ولكي يتمكّن العقل المغترب من تحقيق ذاته الفضلى، فلا بدّ . على حد تعبير هيجل . من تجاوز عجزه بالتقلّب على نفسه، وبالسيطرة على مخلوقاته. والفتاة التي انطوت على مخاوفها لم تقم في عقلها أيّ محاكمة للفارق الزمني، والفارق الثقافي بينها وبين أمها، وبين علاقة أبيها بأمها وعلاقتها بزميلها الجامعي.. فالأبوان يرمزان بصورة كلية في شخصيتيهما وسلوكهما إلى مجتمع قاهر قامع من جهة، ومقموع مستكين من جهة ثانية. وعدم تجاوز الفتاة المثقفة هذا الواقع الذي ترفضه، جعلها شبحاً لأمها، بدا الزمن معها متوقفاً، والعادات والتقاليد ساكنة معششة

متوارثة، تحول دون تقدّم المجتمع وتطور علاقات أبنائه.

تتجلّى هذه الظاهرة الإنسانية لدى الأنثى بصورة خاصة، بسبب الضغوطات المختلفة التي تتعرّض لها، لا لشيء سوى أنوثتها المرغوبة من الذكر، والمطلوبة في كل زمان ومكان. ولكنها مقموعة غالباً بمواضعات المجتمع الأبوي، وهذا ما حدا بالكاتب لأن يترك شخصيتيه مهملتين، فلم يأخذ أيّ منهما دوره في بناء الوطن، وعاشا في غربة داخل وطنهما، واغتراب نفسي ساحق، يتساوى فيه الإنسان العادي، والمثقف التقدمي الذي يحمل الوعي والشهادة العلمية..

إن الشخصية القصصية الاغترابية تسعى للتعبير عن نفسها من خلال الذات الواعية في حوارها مع الآخر، والآخرُ هو كل ما يخرج عن نطاق الذات من واقع اجتماعي وثقافي وإنساني، ويزداد صدام الأنا مع الآخر كلما اصطدمت الذات بالواقع الذي لا يسمح لها بتحقيق رغباتها، وتصل الذات في هذا الجدل حدّ الصدام مع نفسها في محاولة البحث عن ملامحها الخاصة، فتكشف بذلك عن كبواتها وأزماتها، حيث يتولّد الصراع الدرامي في القصة، وهذا ما لم يتوفر في هذه القصة على الرغم من تمكن كاتبها من صياغتها بأسلوب جميل ينم عن موهبة واضحة. رسم فيها ملامح شخصيتيها المثقفتين ومعاناتهما التي تعيد إلى الأذهان مسرحية "مسافر ليل" لـ"صلاح عبد الصبور" الهزلية السوداء التي تقف على بؤس المثقفين، ويتعرّى فيها العالم عن بؤرة يقف فيها الإنسان المسافر في رحلة الحياة أعزل وحيداً بريئاً محكوماً عليه بالعزلة والغربة والتشريد.

محمّد قرانيا

***

العمل الفني:
عازفة الكمان
الفنان عصام أبو جمرة

مدرس أول في معهد الفنون في محافظة السويداء وعضو في نقابة الفنون الجميلة واتحاد الفنانين التشكيليين العرب، ونقابة فناني كندا. مشارك في المعارض السنوية لوزارة الثقافة.

ـ ولد الفنان في محافظة السويداء في قرية ملح تخرج من كلية الفنون بدمشق 1982، عرفته الأوساط الثقافية والفنية عبر مجموعة معارض خاصة ومشتركة، أقامها في دمشق وتورنتو كندا وبيروت وطرابلس وغيرها..

. لوحة الغلاف عازفة الكمان، قياس 100×81 سم، رسمها عام 1980.

قدم الفنان أبو جمرة لوحته في احتفال لوني قريب إلى روح المشاهد فجاءت واقعية وتحمل بعض ملامح التعبيرية وكأنها من عصر النهضة. فكان موسيقياً بارعاً بالعزف على لوحته بالرغم من أن بعض جزئيات اللوحة تأخذك إلى حلم غامض جميل مستخدماً الألوان الداكنة الجميلة الممزوجة باللون البني مع إضاءة هادئة وشفافة يجمع فيها الحس ورهافته، وما يحمله من مكنونات داخلية متناقضة محاولاً إبراز الدقة والجمال في أعماقه.

***وفي أعمال الفنان الأخير** . اتجه إلى الانطباعية التعبيرية التي تتسم بالحركة التكوينية وقدم لنا في أعماله الأخيرة اختصارات شديدة تصل إلى حدود والوحشية التعبيرية وأكثر ما يميزه رسم الزهور والورود، فجاءت رائعة جميلة فيها قوة الانبعاث والتجديد وقوة الاستغراق بالجمال فلمساته الفنية تذكرنا بلمسات فان كوخ الصاخبة وإن لم يحذو حذوه إلا في هذا المجال!*

2004/12/1

- أحلام حمّاد -

□□□